BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO XVI - NUMERO 11 - NOVEMBRE 1955

Sommario

« Ponti di Roma »
Disegni di Nato Frascà

Direzione: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Redattore capo*: Nino Ghelli - *Segretario di Redazione*: Guido Cincotti - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana*: presso Roberto Paolella, Via Bisignano, 42, Napoli - *Redazione milanese*: presso Eugenio Giacobino, Via Brera, 8, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo: Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XVI - NUMERO 11 - NOVEMBRE 1955

Da *Ossessione* a *Senso*
Valore dell'opera di Visconti

Il posto che Luchino Visconti occupa nel cinema italiano è oltremodo singolare, non solo per le note e riconosciute capacità di regista e per la sostanziale importanza dei suoi film, ma sí pure, e specificatamente, per la natura complessa del suo mondo artistico. La tematica viscontiana, comunque voglia essere giudicata in termini e motivi di giudizio critico, non presenta veri appigli per paralleli e raffronti, sia pure limitati, e viene a collocarsi in una posizione di isolamento intellettuale che è la forza e il limite dello svolgimento individualistico del regista, il quale soltanto nella sensibilità umana e nelle capacità culturali del proprio intuito e della propria educazione ha trovato i motivi validi per uno sviluppo coerente ed organico. Naturalmente non si vuole sostenere che non vi siano in Visconti particolari influenze e simpatie (soprattutto in *Ossessione* sono chiare le tracce della sua esperienza francese), ma al contrario che non esiste una vera partecipazione, come per tutti i piú sensibili registi italiani, ad una atmosfera di comuni interessi, ad un clima di dimestichezza familiare, dove le singole esperienze si incontrano e si assommano fino a determinare un reciproco arricchimento e a fornire nuovi spunti di ispirazione e nuove conquiste di stile.

Visconti è vissuto, come artista, chiuso in se stesso, in uno sdegnoso isolamento, ed ha costruito dentro di sé il proprio mondo cosí che anche gli elementi che ha tratto dall'esterno hanno perso qualsiasi valore ispirativo e sono diventati costruzione personale, ricomposti ed assorbiti dalla sua coscienza di uomo e di artista. Ecco perché, mentre al primo Rossellini, a De Sica, a Zavattini, a Castellani, a Fellini, e a tutti gli altri registi di una

qualche consistenza, ognuno naturalmente secondo capacità e gusti propri, si può estendere, in un discorso generale sul cinema italiano, il concetto di *corrente,* la quale significhi soprattutto aderenza alla realtà della vita contemporanea nei suoi elementi di piú aperta e sensibile intuizione, senza che questo implichi una diminuzione di prestigio ed un giudizio critico di limitazione, per Visconti non è possibile arrischiare schemi sia pure di comodo senza snaturare la sua personalità e diminuirne conseguentemente il valore. Il caso di Visconti del resto ha esempi illustri nella storia millenaria delle arti, dalla letteratura alla musica e alla pittura, e non bisognerà stupirsene eccessivamente, perché certi artisti non sono riconducibili a linee definite di sviluppo e a schemi di comodo (sia pure intesi come *capacità di tendenza*), e pur vivendo in un preciso periodo storico, non partecipano spiritualmente, o solo di riflesso e per reazione, delle concrete esperienze del tempo, e compiono quindi da soli il proprio cammino. La posizione di Visconti nel cinema italiano non significa però assenza dalla vita o peggio reazione a quelle che sono le forze piú vive dell'ambiente e che danno palpito alla cultura, ma impossibilità da parte della realtà, comunque considerata, di una influenza determinante sull'interna forza di sviluppo del regista che ha una sua vita segreta alla quale soltanto ubbidisce con la coerenza e la costanza di un uomo che ha a gran disdegno tutto il resto.

Si prenda ad esempio il fenomeno della recente guerra — fenomeno estremamente doloroso, pregno di alti significati umani, morali e sociali — il profondo dramma che è avvenuto nella coscienza della nazione: gli aneliti, le ricerche, gli ideali che sono sorti negli uomini umili come negli artisti, il senso di comprensione umana, lo slancio di solidarietà sociale che spontaneamente si è venuto quasi sempre a stabilire o a postulare, e si guardi poi come in Visconti non abbia assolutamente inciso, se non formalmente, a differenza che in altri uomini di cinema. De Sica è passato dai primi film di modesto impegno, attraverso *I bambini ci guardano,* a *Sciuscià* e a *Ladri di biciclette;* Castellani è giunto da *Un colpo di pistola* a *Sotto il sole di Roma,* e Blasetti ha dimostrato di avvertire la nuova realtà umana con *Un giorno nella vita* e, a suo modo, anche con *Fabiola,* per tacere di tutti gli altri. Da *Ossessione* a *La terra trema* invece non si avverte mutamento tematico sostanziale: siamo nello stesso mondo, tra gli stessi personaggi; se qualcosa è mutata essa si riferisce allo stile che è diventato ancora piú raffinato, piú per-

sonale, ma non certo al mondo poetico dell'artista che aveva trovato piena manifestazione già nel primo film. Una precisazione del genere non equivale ovviamente ad un giudizio estetico (ché non siamo tra quelli che ingenuamente o artatamente confondono il contenuto di un'opera con il suo valore artistico) e serve unicamente a delineare con piú esattezza il profilo del regista nel suo sviluppo, e ad impedire che il discorso diventi generico e sfuggente.

Ci sembra necessario soprattutto, fin dall'inizio, inquadrare l'opera di Visconti nei suoi precisi riferimenti tematici, e porre l'accento sulla singolarità della sua posizione critica nei confronti della realtà, proprio per poter infirmare il noto luogo comune di un Visconti maestro di realismo, acceso e polemico assertore di una vasta e rivoluzionaria istanza sociale.

Non c'è forse nessuno come Visconti, tra i nostri registi, che non abbia mai sentito, se non come pungente desiderio e inibita inclinazione, il dialettico valore storico della società italiana, ed abbia preferito, al lume di una personale e insolita raffinatezza culturale, la rappresentazione di una società realistica in chiave di letteraria deformazione. I risultati estetici, è noto, sono stati piú che notevoli, ma per motivi affatto opposti a quelli trascinati in campo da certa critica pseudo-storicistica. Può forse risultare sgradito affermare che il nostro piú capace regista di teatro, e uno dei piú bravi a cinema, sia sfuggito al processo di rinnovamento operato dal dopoguerra, e non abbia rispecchiato nelle sue opere l'umanità addolorata ma coraggiosa e viva del popolo italiano, ma ai fini di una serena ed equilibrata visione dei fenomeni artistici, bisogna avere il coraggio di non attardarsi in considerazioni marginali, e di prendere in considerazione solo i meriti e i valori artistici, nell'accezione meno epidermica del termine. Il contenuto di un'opera d'arte non è infatti il suo valore, e non si può confondere la trama con il tema e stabilire inoltre, con mentalità superata da secoli, una graduatoria astratta di valori nei temi delle opere, e dare la preferenza ad alcuni a scapito di altri (sempre quando si raggiunga l'arte, perché altrimenti diventa assolutamente lecito un serio discorso ideologico o morale).

Già in *Ossessione,* ancora a torto ritenuto il capostipite della corrente neo-realistica italiana, è possibile, al di là delle facili apparenze, cogliere il nucleo sostanziale dell'arte di Visconti. La prima osservazione che sorge spontanea nell'esame del film

è il tono *decadentistico* del racconto, il lento sviluppo dell'azione, la ricercatezza stilistica per il raggiungimento di un clima che non è *reale* nell'accezione comune del termine. E il richiamo a certo cinema realistico francese di anteguerra(ossia ad un cinema piú letterario che realistico) non diventa arbitrario, non solo per l'accento del dialogo e per l'impostazione affatto letteraria di qualche personaggio, ma soprattutto per il corposo e allo stesso tempo sfuggente valore delle situazioni narrative che nate da una radice di vitale essenzialità si sviluppano poi secondo un ingombrante determinismo culturale che svirilizza la posizione di partenza e la rende suggestiva esclusivamente su di un piano di raffinata abilità formale.

L'ambiente della valle padana serve di spunto a Visconti per la sua storia, ma non vive come in una indagine accurata e magari amara; e i personaggi non sono legati all'ambiente, se non in una maniera del tutto occasionale, e non perché il regista, come capita spesso agli artisti, sia riuscito a trascenderlo, nell'affermazione di un superiore motivo di validità, ma proprio perché a Visconti non interessa se non una certa analisi di casi umani alla cui rappresentazione sacrifica, in senso complementare e scenografico, tutti gli altri elementi costitutivi. La cura minuziosa che egli è solito porre nella fedele ricostruzione delle cornici ambientali dei suoi racconti tradisce appunto questa ansia di rendere quanto piú perfetti i dati esterni del film, i quali finiscono per diventare, in ragione di un tale interessamento (e in questo sta la bravura e la suggestione che stabilisce Visconti), elemento insostituibile di quella analisi umana, anzi parte essenziale dello svolgimento psicologico dei personaggi. Siamo ben lontani dall'aderenza diretta alla vita quotidiana; siamo in un clima di rarefatta sensibilità, *gratuito* nel senso migliore dell'espressione, cosí come sono gratuiti, ad esempio, il mondo parigino di Clair e quello naturalistico di Flaherty. Si ricordi la bella scena della trattoria deserta alla domenica sera dopo l'affannosa attività del pomeriggio, e si veda quale valore plastico assumano, al di fuori di una aderenza realistica, come elementi scenografici di una *storia interna,* le lunghe file di piatti sporchi, proprio come certi pittori usano determinati sfondi tonali, antinaturalistici, per esprimere il clima della composizione. E cosí pure la felice descrizione di Ancona e di Ferrara supera il valore contingente di ambientazione comunemente intesa e riesce a rendere il fascino di quella *storia interna* cui abbiamo accennato.

La *storia interna* di *Ossessione,* la vera storia cioè che Visconti racconta, e che con variazioni piú o meno sensibili ritroveremo ne *La terra trema,* in *Bellissima* e in *Senso,* ha tutte le caratteristiche di un mondo artistico *decadente.* Il suo autore si dimostra raffinato e stanco. Non hanno forza espansiva i personaggi di *Ossessione* anche se vorrebbero averla nei desideri e nella speranza di un qualche mutamento materiale e morale, anche se hanno un anelito di avvicinarsi alla vita comune e a sopportarne tutti i riflessi, donde la contraddizione della loro natura, che è la stessa contraddizione del regista: artista di educazione e di gusto decadenti che non riesce o che non vuole ammettere l'essenza della sua configurazione psichica e intellettuale e che anela all'inserimento della sua personalità in un ordine realistico e sociale. In fondo la « ossessione » finisce proprio per essere questa impotenza intrinseca, una inibizione sostanziale, per cui Clara Calamai crede di poter invertire il corso del suo destino opaco alla prima occasione favorevole, e Massimo Girotti è sempre preso dal bisogno inconscio e irragionevole di non mettere « un piede a terra » (Juan de Landa non entra nel vivo della *storia interna* se non come sfondo: è il classico personaggio *utile* per la delineazione dei personaggi centrali).

Il delitto diventa, nel clima che Visconti costruisce, esistenzialisticamente *fatale* e quindi non stabilisce mutamenti di rilievo nei personaggi, presi dal dramma della loro natura prima che da quello *occasionale* avvenuto sul camion per la strada. Lo sfondo sessuale, nella delineazione del carattere della protagonista, è anch'esso situato in una sfera più concettuale che emotiva: non c'è vera violenza nella passione, non c'è attrazione ingenua e spontanea, ma morbosa determinazione, spietata carenza di motivi sentimentali. Neppure l'annunziata maternità riesce a stabilire un rapporto di vera comprensione e una inclinazione meno severa degli animi; non c'è posto che per una succube obbedienza all'esasperata bestialità di un istinto dominato dallo intelletto. E se Clara Calamai è stata colta da Visconti quasi sempre in tutta la gamma di una inquieta femminilità aggressiva, Massimo Girotti rivela l'impaccio di una posizione cosí poco psichicamente virile, e determina, sul piano dell'espressione, la incompleta corrispondenza intima tra i due amanti. Nel distacco espressivo che si viene a creare nel film tra il personaggio della Calamai e quello di Girotti, sta purtroppo il difetto piú importante dell'opera, l'incompletezza che si avverte. L'abilità compositiva di Visconti non è riuscita sempre a supplire alla defi-

cienza che è tematica ed espressiva insieme. Mirabile per attenzione ed acutezza nel disegnare situazioni e cogliere significati non marginali dlla storia, Visconti non è stato però capace di infondere il necessario calore umano al significato del suo racconto e non è quindi giunto alla *totale* espressione del suo mondo. Da questo dipende, credo, la sensazione di *sfasatura* di buona parte del dialogo e di *inutilità* di certi personaggi come quello del vagabondo, artisticamente falso per suoi valori scopertamente simbolici e per l'equivoca morbosità affatto arbitraria alla comprensione di una precisa situazione umana. Nello stile preciso, *carico* di sapienti effetti — ogni immagine dei film di Visconti induce a riflessione e rivela la cura minuziosa dell'autore — si articola con disinvoltura il racconto che non è mai *banale* e che rivela in Visconti le capacità di un saldo e sicuro narratore. E se a volte, qua e là, è possibile individuare reminiscenze stilistiche della cosiddetta scuola realistica francese d'anteguerra, e ritrovare nel rilievo di *materiale plastico* dato alla corposità di Juan de Landa, il ricordo di noti film tedeschi quali *Varieté* e *Fortunale sulla scogliera* di Dupont, è però d'altra parte vero che si tratta di annotazioni affatto marginali che non intaccano il valore creativo dello stile. Uno stile da *purista*, indubbiamente freddo, ma armonico e distaccato nel significato vitale del termine. C'è sicuramente tra la realtà della vita e la realtà dell'opera d'arte, in Visconti, l'inserimento di un filtro intellettualistico che purifica ma che qualche volta impoverisce l'essenza del reale.

In questa visione intellettualistica della realtà sta il pregio e i difetti del regista, il suo fatale destino immutabile. In *Ossessione* ai notevoli risultati stilistici e a certe felici intuizioni nella composizione del personaggio della donna, si aggiungeva, in senso generale, una deficienza organica di stringatezza, e una qual certa inclinazione piuttosto che a rendere viva nei suoi termini essenziali l'analisi della situazione umana, a delinearne la formale struttura, per cui l'opera risultava internamente *squilibrata* anche se di notevole interesse.

Su *La terra trema* sono fiorite innumeri polemiche, non tutte serene, nelle quali ci sembra possibile rilevare molteplici errori di valutazione critica: il ritenuto, a torto, significato polemico-sociale del film, e i suoi legami con l'opera del Verga, da cui sono scaturiti poi i successivi raffronti, anch'essi polemici, prima con *Cielo sulla palude* di Genina e poi con *Due soldi di spe-*

ranza di Castellani, e i problemi di influenza letteraria che se ne possono dedurre.

Come già in *Ossessione* bisogna ne *La terra trema* enucleare da una veste di sapore realistico la sostanza antirealistica del film che porta alle estreme conseguenze espressive il *decadentismo* viscontiano e lo rende artisticamente valido.

L'insoddisfazione dei personaggi e del regista, che in *Ossessione* aveva assunto un sottofondo erotico, diventa ne *La terra trema* caratterizzata da vaghe tinte socialistiche, ma identico rimane, nei due film, il raporto tra l'intrinseca natura decadentistica del *personaggio* e il suo desiderio di evadere e di conquistarsi una diversa posizione. E' questa la vera e sostanziale differenza che c'è tra il romanzo di Verga (che è un ritratto fedele, veramente realistico, di una misera condizione umana dove c'è, sí, desiderio di rinnovamento ed ambizione borghese e sociale, ma non contraddizione di natura, derivata da impotenza espansiva) e il film di Visconti. Non è vero che ne « I Malavoglia » i protagonisti siano *vinti* e in Visconti abbiano invece il senso e la coscienza della loro sconfitta e quindi di riflesso la capacità in futuro di non perdere un'altra battaglia: in Verga la lotta perduta dai Malavoglia rientra nel quadro naturale della guerra per l'esistenza, mentre ne *La terra trema* la sconfitta dei pescatori traduce esattamente l'impossibilità congenita di Visconti di creare personaggi che non siano per natura *vinti*.

In relazione a queste non lievi diversità perdono valore le somiglianze contingenti tra romanzo e film, le quali non vanno al di là di reminiscenze ispirative nel termine, che abbiamo già accennato, peculiare del regista.

Ancora piú assurdo in termini critici appare poi il raffronto del fil mdi Visconti con quello di Castellani, e la conclusione di superiorità per *La terra trema,* per il suo respiro piú ampio da romanzo rispetto al tono novellistico di *Due soldi di speranza,* e per il maggiore impegno umano. Un simile giudizio, estremamente soggettivo, ci sembra in ogni modo inficiato dalla diffusa mania, assai poco critica, di valutare un'opera di arte in base alle sue enunciazioni programmatiche e all'apparente ampiezza tematica, là dove appare chiaro che se si volesse considerare il film di Castellani superiore a « La terra trema » si dovrebbe pure convenire che esso è piú impegnato su di un piano umano ed esprime anche una maggiore ampiezza e profondità di temi nonostante il tono novellistico della narrazione. Se si vuole però arrivare ad una precisa delineazione dell'opera di Visconti bi-

sogna abbandonare le facili e ingenue comparazioni e restringere l'esame critico al mondo artistico dell'autore che già manifestatosi chiaramente in *Ossessione* giunge ne *La terra trema* a completa maturazione.

Anche nel nuovo film Visconti si dimostra abile narratore. Questa volta gli si possono rimproverare solo dettagli del tutto trascurabili, e la lentezza del racconto trova una sua ragione interna per esistere. Le lungaggini di qualche scena, grazie alla maggiore *preziosità* conquistata dallo stile, non evadono dal significato della storia ma anzi l'arricchiscono figurativamente. Il mondo di Acitrezza è visto come il mondo della valle padana: non c'è neppure qui una sincera aderenza ambientale (e il Germi di *In nome della legge* e *Il cammino della speranza* meno stilista di Visconti e indubbiamente meno preoccupato da esigenze artistiche darà della Sicilia un quadro sostanzialmente più vivo pure con le note limitazioni convenzionali e commerciali), ma i personaggi sono questa volta completamente fusi nel paesaggio, nel clima *costruito* dal regista.

La *stanchezza* che in *Osssessione* era deficienza di vitalità in qualche personaggio non riuscito, diventa ne *La terra trema* condizione stabile e permanente di spirito, esplicita manifestazione della condizione umana di Visconti.

Il distacco dell'autore dalla storia raccontata è dato esteriormente dall'uso dello « speaker », che non ha quindi il valore funzionale di quello de *L'uomo di Aran* di Flaherty, ma intimamente dalla *ricchezza compositiva delle immagini* in cui sono visti gli interpreti della vicenda, non piú perciò *umili* e *poveri* ma *ambiziosi* e *ricchi*. Visconti nel suo stile prezioso è riuscito a trasformare la povertà reale dei suoi personaggi in raffinata opulenza: gli ambienti miseri, i volti denutriti, gli abiti stracciati non hanno piú un qualsiasi riferimento reale ma il valore che assumono nelle nature morte i vari e diversi elementi disposti dal pittore. E a un sicuro gusto figurativo molto si è avvicinato Visconti nel taglio delle inquadrature, tanto che non appare del tutto arbitrario, ad esempio, l'avvicinamento, che è stato fatto, delle sue immagini di donna con certe figure di Modigliani. Ma se è molto simile per natura a quella di *Ossessione* la *storia interna* de *La terra trema* si rivela ad un esame piú attento non solo piú compatta e completa ma anche piú vera e poetica. In luogo dell'aridità sentimentale di *Ossessione* troviamo un disegno, a volte troppo sottile e calligrafico, ma sempre sincero, piú umano, negli impulsi emotivi; e basterà ricor-

dare la raccolta dolcezza della storia di amore di Mara e del muratore punteggiata dalle note di una canzone malinconica, e la precisa analisi dell'inquieta relazione amorosa di N'toni, soprattutto nella mirabile corsa degli innamorati verso il mare, e alla sua conclusione, il vano chiamare all'aperto dell'uomo davanti alle porte chiuse delle case investite dal vento e dall'urlo di un cane solitario. E l'umanità si estende dai singoli personaggi alla folla come nella magnifica sequenza del mare. In questi brani Visconti raggiunge il massimo delle sue capacità espressive: il suo mondo letterario diventa vivo e penetrante, semplice e sincero. Altrove però la stanchezza e la sfiducia dell'autore nei confronti della realtà si modella, come già in *Ossessione,* in schemi intellettualistici scarsamente funzionali, di superficiale polemica (l'inaugurazione delle nuove barche) o in *simpatie* per particolari di equivoca morbosità (il ballo degli ubriachi per le strade) non legati intimamente al racconto. Sono questi i difetti in cui scivola Visconti quando l'ispirazione non lo sorregge. Per fortuna ne *La terra trema* essi hanno uno scarso peso nel disegno generale dell'opera e non ne infirmano il valore, ma non se ne possono tacere le caratteristiche in un esame sia pure breve della personalità del regista. La quale personalità ha il merito innegabile di essere estremamente *originale.* Si può discuterne il mondo poetico e stabilirne i limiti non solo estetici; si può, in relazione ad altri artisti, promuovere un rapporto di *capacità emozionale* e di *potere comunicativo,* ma non se ne può assolutamente negare il sottile fascino. Si tratta naturalmente di *arte aristocratica,* ma si tratta pur sempre di elevate qualità artistiche (ed è questa un'altra delle contraddizioni piú sentite da Visconti: il desiderio di apparire popolare, spontaneo, che cozza contro la realtà immodificabile di un temperamento aristocratico alla Proust). La bellezza di un film come *La terra trema* sta nel tono aristocratico, nella trasfigurazione letteraria di una massiccia realtà, nella stilistica composizione della storia. Chi volesse prescindere da questi elementi, nel giudizio, si troverebbe impacciato nel giudicare, proprio come chi non riesce a vedere in un film come *Tabu* la deformazione culturale del mito, vecchio di secoli, del *buon selvaggio* e ritenesse Murnau un istintivo interprete delle isole del sud.

Si capisce come dopo un dispiegamento cosí ampio dei piú intimi motivi di ispirazione, Visconti abbia tentato, per non ripetersi, una diversa impostazione del racconto. Egli è giunto a

Bellissima dopo aver rinunciato a numerosi film tra i quali sarebbe stato assai interessante quello ispirato a « Cronache di poveri amanti », in quanto il romanzo di Pratolini ha molti richiami, nella struttura narrativa, con « I Malavoglia » di Verga, e forse Visconti si sarebbe reso capace, molto piú del modesto Lizzani, di una interpretazione personale di Firenze.

Bellissima rappresenta per Visconti il piú serio tentativo di stabilire un rapporto continuativo tra i suoi problemi di uomo raffinato e il mondo popolaresco verso cui ideologicamente si sente attratto. La somiglianza però con le opere precedenti sta ancora una volta nell'ambizione del *personaggio* non piú *erotica* come in *Ossessione* o *economico-libertaria* ne *La terra trema,* ma intimamente e sostanzialmente borghese. Tutto il film poggia sull'analisi del personaggio della Magnani: ne segue con costante cura il sogno di grandezza per la figlia ignara, ne comprende il quotidiano sacrificio. Le *assurde* ambizioni della donna sono caratteristiche di una mentalità *borghese*. Ne vale, come obbiezione, osservare che Visconti sia riuscito in *Bellissima* a ritrarre con piú aderenza realistica l'ambiente popolaresco che nelle altre sue opere, perché i limiti del film sono proprio nella non riuscita trasfigurazione letteraria del mondo osservato. Visconti ha abbreviato parzialmente le distanze tra la sua sensibilità culturale e il suo desiderio *proibito,* ma a scapito proprio della sua arte che ha ormai significati e valori precisi, e che può essere vitale esclusivamente se si avverano talune circostanze di gusto e di stile. Invece in *Bellissima* la frattura tra posizione ideologica e necessità stilistica impedisce una valida forma di equilibrio e si ripercuote negativamente anche su quegli elementi di preziosità tipici in Visconti, come ad esempio all'inizio il tema musicale preso da Donizzetti, è assai bello in sé, ma usato come contrappunto intellettualistico ad una vicenda che non avrebbe dovuto sopportare, per la sua natura popolaresca, toni cosí isolati di raffinatezza, senza una radicale e totale trasfigurazione, come era avvenuto ne *La terra trema.* E cosí pure l'uso affatto naturalistico del sonoro non è inserito, come ne *La terra trema,* nel tono generale della narrazione, e si palesa assordante senza ragione, quasi elemento indipendente ed isolato, e nuoce piú che giovare al film, come non giovano certi spunti di scoperta letteratura zavattiniana (il personaggio della maestra di recitazione) estranei all'indole e al gusto del regista. Se Visconti non riesce in un film a darci un totale ed omogeneo *tono letterario,* come ne *La terra trema,* immancabilmente precipita in

sfasature di gusto che interrompono l'equilibrio dell'opera e ne riducono il grado di emotività. E in *Bellissima* Visconti è piú incline a toni di asprezza che di emozionalità. La sua raffigurazione del mondo del cinema è spietata, senza concessioni sentimentali, ma la condanna che proclama sull'ambiente non ha il valore artisitco della rappresentazione che di Hollywood ci ha dato Wilder in *Viale del tramonto,* né certo sadismo, come ad esempio il primo piano della bambina piangente, riesce a raggiungere una validità artistica come nel caso di altri registi *spietati,* da Stroheim a Clouzot.

Bellissima risulta in definitiva opera di compromesso. Se *Ossessione* era manchevole per una incompleta espressione dell'anima del regista, *Bellissima* soffre di insincerità verso il vero ed unico fondamento dell'arte viscontiana. Rimane, è vero, il nucleo della *storia interna* cosí simile nell'essenza a quello dei film precedenti, ma si aggiungono stavolta vicino ai vecchi difetti nuovi e preoccupanti motivi di dissenso. Ed anche lo stile ne risente. La correttezza di linguaggio non viene mai meno, ma non c'è piú, o in minima parte, la ricchezza compositiva de *La terra trema* e di qualche scena di *Ossessione,* la quale non era, ripetiamo, fine a se stessa e quindi sterile, ma logica e connaturata allo spirito dell'autore. Esatti e precisi sono invece tutti i personaggi: non solo Anna Magnani e Walter Chiari, ma anche il marito della donna, i parenti, il regista e i suoi aiuti. In questo senso *Bellissima* è un saggio acuto di costruzione e di analisi del personaggio.

Apparentemente la conclusione del film, con la donna che rinuncia al suo folle sogno di evasione, rappresenta una soluzione non piú decadentistica, nel significato che abbiamo cercato di puntualizzare, ma *positiva.* Bisogna però tenere conto che le parti piú vitali del film, quelle in cui piú viva si sente la partecipazione del regista, si riferiscono proprio alla illusione della Magnani ed alla sua ambizione trasferita sulla figlia innocente. Tenendo conto di queste brevi considerazioni il finale non si offre piú ad equivoci e rivela il suo valore sostanziale. Non abbiamo cioè tanto il rinsavimento di una madre accecata d'amore quanto il fallimento decadentistico del personaggio, e l'aderenza decadentistica dell'autore al personaggio e alla storia raccontata.

Non a caso in *Senso* Visconti rinuncia già a priori a qualsiasi tentativo di evasione, e quasi ormai conscio del proprio destino, si abbandona senza ritegni alla sua natura. Non fosse che

per questo importantissimo motivo *Senso* è senz'altro un film da considerare con attenzione, ma alle polemiche che si sono accese sul film, non solo tra ammiratori ed oppositori del regista, ma pure nell'ambito degli stessi fanatici, è sfuggito proprio lo stretto carattere *autobiografico* dell'opera, e la necessità psichica ed espressiva che ne è derivata. Seguitando la falsariga delle aspre discussioni si rischierebbe di ignorare il significato della nuova storia, nella azione registica di Visconti, e si finirebbe per prenderla a motivo di una polemica che riguardasse il realismo, il film storico e magari il trapasso dal neorealismo al realismo, cioè in definitiva ad evadere un giudizio impegnativo e coerente sul film per soluzioni piú *allargate* che da *Senso* possono derivare ma che non possono da sole sostituire l'interesse che è proprio del film.

Con *Senso* Visconti porta alle estreme conseguenze negative il suo discorso decadentistico. Se nei film precedenti, pure negli alterni e diversi valori che abbiamo accennato, era presente in una forma abbastanza viva il desiderio dell'autore di *evadere* dal mondo chiuso della sua natura decadente, con *Senso* credo che non si possa neanche piú parlare di una apertura sociale ed umana verso il mondo vivo attuale. Visconti con *Senso* si dimostra condannato al suo giuoco entro le forme di una civiltà aristocratica in disfacimento.

Come nella regia teatrale di « Come le foglie » non era riuscito a rendere il significato attivo della borghesia italiana fine secolo, ed aveva finito per puntare tutti i suoi sforzi, in una negazione formalistica, sul disfacimento borghese (perché al di là delle intenzioni ideologiche le forme di disfacimento sono le uniche che Visconti vive, sente ed è capace di esprimere), cosí con *Senso,* che vuole essere una interpretazione storico-polemica del risorgimento italiano al tempo di Custoza, e il quadro della crisi della società aristocratica e dell'avvento delle nuove classi borghesi e popolari (a parte gli errori storici facilmente reperibili), finisce per raccontare la storia di due personaggi *vinti per natura* (come tutti i protagonisti di Visconti), che neppure sentono, come nei film precedenti, la possibilità e il desiderio di una evasione e che anzi nella loro aridità istintiva si accaniscono in un giuoco formalistico spinto all'esasperazione.

I personaggi *positivi* del film, secondo le solite intenzioni ideologiche (Ussoni e i suoi compagni; i contadini) praticamente non esistono al di là dello schema che li presenta perché il regista è incapace di sentirli. E' su Livia e Franz invece che si ab-

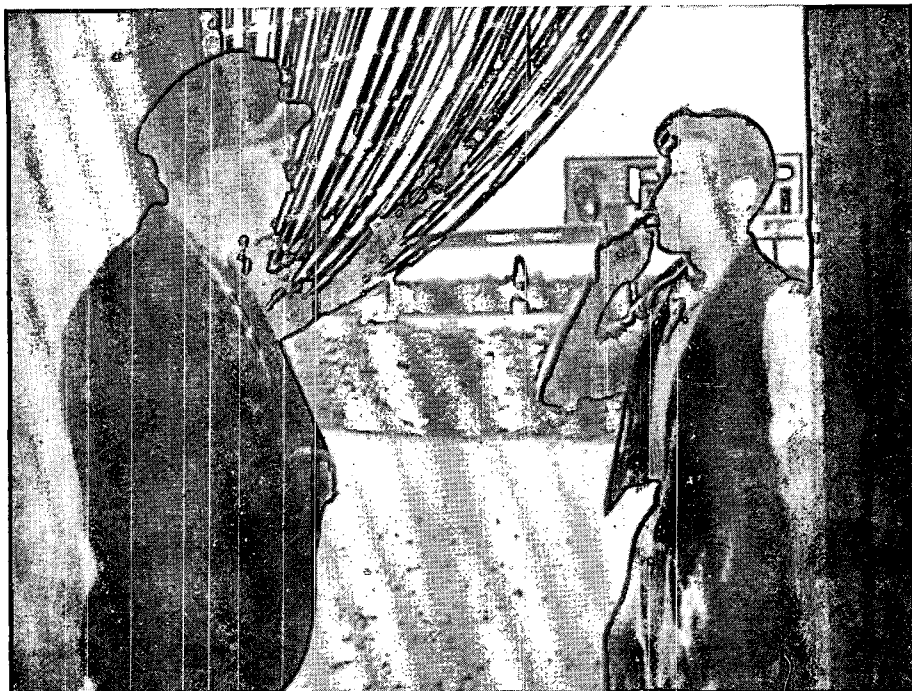
batte tutta l'attenzione di Visconti, perché, pure nella programmatica negazione ideologica, egli sente il fascino aristocratico-decadentistico che i suoi presonaggi gli comunicano. Diventa tanto aderente a quel mondo disfatto che neppure piú si preoccupa di essere coerente nella narrazione, e subito all'inizio, con un *salto psicologico* imperdonabile, fa innamorare Livia di Franz in una assurda passeggiata notturna (siamo nell'ottocento e una signora per bene, come è presentata Livia, e ardente d'italianità, non se ne sta fino all'alba per le strade con uno sconosciuto e per di piú austriaco; cosí come dopo quattro giorni non si presenta — errore non solo tematico ma pure formale — a casa dell'ufficiale come una qualsiasi donnaccia moderna). Ha bisogno Visconti che Livia sia come la sente, come soltanto può sentirla. Privata di una qualsiasi psicologia femminile la figura della donna corrotta non riesce neppure a suggerire la complessa suggestione di una donna corrotta. E Franz è visto come uno smidollato giovanottello che cita a vanvera Heine e che di austriaco non ha che la divisa. Dov'è piú la necessità logica ed emotiva del *senso?* Non c'è ovviamente sentimento, ma non c'è neanche più lussuria come in Ossessione. Abbiamo il formalismo più disgustoso, la piú assoluta carenza di veridicità. Ecco che allora, venuto a mancare il fulcro dell'azione, riemergono i soliti motivi coreografici, anche se finiscono per risultare quasi astratti e fini a se stessi. Cosí l'inizio del film con la ripresa de «Il Trovatore» alla Felice di Venezia (ma è ammissibile che gli austriaci che erano straordinari amatori di musica rimanessero impassibili, senza applaudire, al finale dell'atto III?!); certe immagini di Venezia all'alba; l'arredamento della villa di campagna e della casa di Franz a Verona, e in ultimo la fucilazione di Franz in una atmosfera allucinante degna di Goya. Troppo poco per Visconti, per il suo talento di narratore, per il suo gusto di regista. Forse la materia gli ha preso la mano e lo ha costretto ad una esasperazione violenta dei motivi piú semplici e piú veri. Non si spiega perché altrimenti la battaglia di Custoza sia stata vista in quel tono di rarefatta sensibilità, con i soldati che escono fuori dai covoni di grano con una precisione millimetrica da giuoco scenico, e le truppe in avanzata e in ritirata sempre come in un quadro sia pure secondo lo stile di Fattori. Eppure Huston ne *La prova del fuoco* aveva dimostrato con quanta piú semplicità e verità poteva essere vista una battaglia! Altrettanto assurdo appare il pistolotto finale di Franz (un altro *salto psicologico*: all'inizio Franz pareva un ufficialetto impertinente con le signore, e ma-

gari vile tanto da farsi dare il denaro da Livia per salvarsi dalla guerra, e alla fine si dichiara tutt'insieme baro, mantenuto dalle donne, delatore e perciò autorizzato a parlare del destino della Austria, del crollo del suo mondo ecc.) soprattutto se lo si confronta con la straordinaria sequenza de *La grande illusion* quando Stroheim e Fresnay avvertono che il tempo loro è finito per sempre. La incompletezza e le contraddittorietà dei personaggi finiscono pure per influire sulla recitazione di Alida Valli e di Farley Granger che non trovano, se non in rarissimi momenti, il giusto equilibrio di recitazione. In definitiva *Senso* rappresenta per Visconti piú che una battaglia di arresto una vera involuzione tanto piú preoccupante perché certo non gli si possono addebitare l'impegno e la serietà dello sforzo.

Non solo il film, come è stato baldanzosamente sostenuto, non apre nessuna via il cinema italiano, ma neppure a Visconti. E' chiaro che *Senso* è già il termine di una lunga esperienza e non ha in sé nessun germe di sviluppo. Non sappiamo quali altri risultati potrà in futuro conseguire Visconti, ma ci sembra che sulla strada indicata da *Senso* non potrà che ripetersi, e in peggio.

L'errore, evidentemente, non è stato quello di abbandonare il mondo contemporaneo per la storia italiana dell'800, nell'ambizioso disegno di restituirne in immagini i valori e i fermenti, ma di essersi lasciato sopraffare dagli elementi deteriori di gusto che, al di fuori di un equilibrio difficilmente raggiungibile, è sgradevole e negativo. Renoir ha girato *La grande illusion* vent'anni dopo la prima guerra mondiale eppure il film era egualmente vivo ed attuale e lo è ancora oggi; ma *Senso* non solo non è fedele al periodo storico che racconta, ma non ha neanche motivi di attualità. Diversa è la problematica della società moderna, anche nei suoi elementi piú corrotti, diverse sono le aspirazioni e le speranze. Visconti si è ancora piú isolato in se stesso, nel suo mondo personale, ed abbiamo paura che difficilmente potrà piú uscirne fuori.

Quello che stupisce di piú però è il credito che a Visconti danno uomini e partiti che dovrebbero essere i primi a combatterlo invece di farne una bandiera. Essi non vogliono accorgersi che il pubblico, in genere, ha respinto i film di Visconti, o nel caso di *Senso,* che è stato abilmente lanciato, si è sentito attratto da una forma snobistica di curiosità o peggio da quegli stessi grossolani elementi che sono alla base di un qualsiasi dram-

LUCHINO VISCONTI: *Ossessione* (1942)

LUCHINO VISCONTI: *Ossessione* (1942)

LUCHINO VISCONTI: *Ossessione* (1942)

LUCHINO VISCONTI: *Ossessione* (1942)

LUCHINO VISCONTI: *La terra trema* (1948)

LUCHINO VISCONTI: *La terra trema* (1948)

LUCHINO VISCONTI: *La terra trema* (1948)

LUCHINO VISCONTI: *La terra trema* (1948)

mone di appendice. Ma questo sarebbe un discorso lungo che non riguarderebbe piú Visconti ma certa critica italiana e certi gruppi della nostra società.

Giovanni Leto

Filmografia

1942 - OSSESSIONE - *Produzione*: I.C.I. - *Soggetto*: basato sul romanzo « The postman always rings twice » di James Cain - *Riduzione e sceneggiatura*: Mario Alicata, Giuseppe De Santis, Antonio Pietrangeli, Gianni Puccini, Luchino Visconti - *Fotografia*: Aldo Tonti, Domenico Scala - *Musica*: Giuseppe Rosati - *Attori*: Clara Calamai, Massimo Girotti, Juan De Landa, Elio Marcuzzo, Dhia Cristiani, Vittorio Duse, Michele Riccardini, Michele Sakara.

1948 - LA TERRA TREMA - *Produzione*: Universalia Film - *Produttore*: Salvo D'Angelo - *Soggetto*: Luchino Visconti - *Fotografia*: G. R. Aldo - *Musica*: elaborata da Willy Ferrero - *Montaggio*: Mario Serandrei - *Attori*: non professionisti.

1951 - BELLISSIMA - *Produzione*: « Film Bellissima » - *Produttore*: Salvo D'Angelo - *Soggetto*: Cesare Zavattini - *Sceneggiatura*: Suso Cecchi D'Amico, Franco Rosi, Luchino Visconti - *Fotografia*: Piero Portalupi, Paul Roland - *Scenografia*: Gianni Polidori - *Musica*: Franco Mannino, su temi di Donizzetti - *Attori*: Anna Magnani, Tina Apicella, Walter Chiari, Gastone Renzelli, Tecla Scarano, Alessandro Blasetti, Arturo Bragaglia, Lola Braccini, Linda Sini, Vittorio Glori, Iris, Geo Taparelli, Mario Chiari.

— APPUNTO SU UN FATTO DI CRONACA - (*Cortometraggio inserito nella rivista cinematografica "Documento mensile n. 2" diretta da Riccardo Ghione e Mario Ferreri*).

1953 - SIAMO DONNE (*Un episodio del film*) - *Produzione*: Titanus - Costellazione - *Produttore*: Alfredo Guarini - *Soggetto*: Cesare Zavattini - *Sceneggiatura*: Suso Cecchi D'Amico, Cesare Zavattini - *Fotografia*: Gabor Pogany - *Musica*: Alessandro Cicognini - *Attrice*: Anna Magnani.

1954 - SENSO - *Produzione*: Lux Film - *Soggetto*: basato sulla novella omonima di Camillo Boito - *Sceneggiatura*: Suso Cecchi D'Amico, Luchino Visconti, con la collaborazione di Carlo Alianello, Giorgio Bassani, Giorgio Prosperi - *Collaborazione ai dialoghi*: Tennessee Williams, Paul Bowles - *Fotografia (in technicolor)*: G. R. Aldo, Robert Krasker - *Scenografia*: Ottavio Scotti - *Costumi*: Marcel Escoffier, Piero Tosi - *Musica*: VII Sinfonia di Anton Bruckner - *Attori*: Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti, Heinz Moog, Marcella Mariani, Rina Morelli, Christian Marquand, Tonio Selwart, Tino Bianchi, Sergio Fantoni, Cristoforo De Hartungen, Ernst Nadharny, Goliarda Sapienza, Marianna Leibl.

Il dettaglio e l'attore nel racconto cinematografico

Il *dettaglio* (o *particolare*) che interessa l'opera dell'interprete cinematografico è quello che, come scrive Gherassimov [1] permette di sottolineare i *particolari* piú importanti senza rompere la successione dello sviluppo della scena... quell'eccezionale ricchezza (di *dettagli*) che caratterizza la realtà in modo ampio e completo, che spiega sino in fondo il comportamento di ogni persona... quell'arricchimento « *di preziosi dettagli che conferiscono una profonda veridicità* (*o illusione*) *a tutto ciò che in essa* (*nella realtà visiva e sonora del film*) *è raffigurato* »; o, come spiega il Lessing [2], quel dettaglio che, « *richiamando con una sola qualità visibile dell'oggetto tutto l'altro che abbiamo ogni giorno sott'occhi* » crea l'interesse e il naturale accostamento alle immagini generali famigliari.

* * *

Ma ciò non toglie che la forza del cinema sia tale che la *meraviglia*, l'*interesse*, lo *stupore* possano ugualmente essere suscitati da una espressione visiva o sonora a sé stante, priva di un collegamento con un complesso diletto estetico, spirituale, e attraverso immagini, particolari ambientali o di persone, fini a se stessi; purché siano resi con fisionomia non comuni.

S'intende però che ciò è valido solo sul piano « fenomenistico », attualistico, campo puramente accidentale dove non si può parlare di complessità di racconto e tanto meno di coerente e *composita* estrinsecazione dell'espressività umana.

---

(1) Autori varî: *Il Mestiere di Regista*, Ed. Bocca, 1954.
(2) Lessing: *Laocoonte: ossia dei limiti della pittura e della poesia.*

Novità e sorpresa nel racconto

Secondo Aristotele nell'arte del racconto suscitano interesse le immagini con le quali non si ha famigliarità.

E' da tale principio che nasce nel *raccontare* di un film quel *dettaglio* che vuole trasportare lo spettatore nei regni sconosciuti della vita giornaliera, che ci fa vedere le cose dal lato meno abituale per noi ,che presenta gli aspetti piú inattesi della *cosa*, che, se anche ci è nota, ci sorprende se colta in quel dato aspetto per noi insolito, mai rilevato, aspetto che costituisce spesso l'interesse unico dello svolgersi del racconto cinematografico. Dice Baudelaire: « *Le cose non deformate non hanno volto percepibile* ».

Nei piccoli brani di racconto — come si possono chiamare tutte le « comiche » di Charlot — il « fatto » è costituito di motivi assolutamente noti e direi stereotipati, ma la violenta essenzialità espressiva, la maestria (quindi la novità e originalità) della loro presentazione, le varie forme, gli aspetti che tali motivi assumono, suscitano sempre il massimo interesse e diletto.

L'interesse nasce dal « come » l'idea è presentata, e il motivo, anche noto e stereotipato, interessa e diletta, piú che per virtú della sua « favola », per virtú di questo « come » sempre assolutamente originale e quindi nuovo. *Raccontare* un gag di Charlot è puerile (come del resto sono puerili i « fatti » del maggiore numero di film); *vederlo* ha un valore intenso, decisivo e di vero diletto. Come sarà per il cinema sempre, che sempre avvincerà per il « come » estrinsecherà cinematograficamente le non infinite « combinazioni » che l'umana fantasia può allineare. La fantasia avrà al contrario sempre l'inesauribile campo del « come ». Scrive Luigi Chiarini: « *Un cattivo regista ispirandosi ai " Promessi sposi " può fare un pessimo film, mentre un'artista del cinema, prendendo le mosse da un romanzo d'appendice, può creare una autentica opera d'arte* ». (« Il film nei problemi dell'arte »).

Il dettaglio elemento del racconto

Ecco l'aspetto positivo della potenza del *particolare* trasfigurato in funzione di elemento composito della trama, del racconto, in opposizione al *dettaglio* come mezzo d'immediata ed isolata stupefacenza. In questo secondo caso (quello di procurare la stupefacenza gratuita), l'attesa dello spettatore (che sul piano artistico può essere appagata con le piú tenui forme della tra-

sfigurazione della vita e della realtà, valendosi della poesia, della fantasia nonché di tutto lo sconfinato mondo analogico) viene spesso soddisfatta accentuando il solo *aspetto reale* (o rettorico) della *cosa*, dell'*idea*, del *fatto*, attraverso il *particolare* non trasfigurato entro i suoi precipui aspetti e limiti artistici, ma presentato, il piú delle volte, negli aspetti grossolani e palesi; quelli ad esempio della volgarità patetica, dell'accentuazione cinica, o ironica, o comunque con aspetti che la convivenza umana tiene lontani e che perciò ci sono meno noti.

In tal caso però avvertiamo che si calcola sulla meraviglia, sulla curiosità, anche sul brivido di ripugnanza dello spettatore, usando la riproduzione del *dettaglio* insolito e aggiungendovi quel *forzamento* (ormai generalizzatosi nel linguaggio cinematografico) del naturale e coerente svolgimento della trama, del racconto, che giuoca sull'imprevisto, o alternativamente, sul basso risolvente sentimentale, patetico, o truculento. Non si sottraggono a questa legge i migliori film e anche lo spettatore piú scaltrito ne viene preso.

Il disgusto nel particolare. Graduazione dell'espressività

Del resto perfino aspetti disgustosi della vita possono in arte far piacere. E' su questa ben nota trasposizione della pittura e della poesia che anche il cinema ha poggiato molte volte gli elementi della sua efficacia.

Aristotele ci spiega come tale piacere nasce dal desiderio dell'uomo di *conoscere;* cioè dalla sua *curiosità.* Arrivare a comprendere cosa sia l'oggetto che abbiamo davanti agli occhi appaga questa nostra curiosità. Fenomeno, però, accidentale quando il diletto che ci procura il riscontro della somiglianza è superato dall'effetto che in noi produce ad esempio la *deformità,* e quindi sparendo, come è naturale, il diletto del confronto, rimane, nel caso del *deforme,* la disgustosa impressione, il disgustoso effetto che in noi produce la bruttezza. Di un film, del quale non ricordo il titolo, non potrò mai cancellare la laida immagine di un personaggio che va dietro ad un paravento a farsi egli stesso una iniezione.

Disgusto fisico

Il disgusto è chiaro che è piú immediato quando si riferisce a qualità fisiche. La vista di uccisioni e di cadaveri in arte, introduce nel sentimento reale della vita la *compassione* per

l'accostamento all'immagine di una nostra distruzione (Lessing). Ma l'inquadratura *soggettiva,* ad esempio, fa addirittura, si può dire, *parlare* lo spettatore con l'oggetto che si proietta, e soltanto l'allontanamento dalla realtà, cioè soltanto attenuando l'accostamento al danno nostro, attraverso la bellezza estetica, (cioè creando la convinzione dell'illusione, o l'illusione dell'espressione) e considerandola come mezzo per raggiungere forza e sensazioni di generi diversi (*particolari*), si serve la superiore tematica centrale del film. In ciò l'attore è direttamente impegnato, e non, come si è già chiarito precedentemente ([1]) perché si confonda - come ingenuamente si continua a « scoprire » - il cinema col teatro, ma perché sta anche nella sua graduazione (attraverso quei frammenti di realtà) quel *formarsi* plausibile e suggestivo « *che rivela la verità che il regista intende esprimere* » ([2]).

L'interprete soprattutto nel *particolare* deve notare quanto vi sia di gratuito nell'espressività; è il suo primo pericolo, distaccato com'è, e a volte moltissimo, dalla continuità del *pathos* o dalla logica dell'azione che si riprende. E specialmente in rapporto ai sentimenti repellenti su esposti deve vegliare su quanto può essere nocivo al diletto dello spettatore.

La graduazione poi dell'espressività propria andrà regolata a seconda che egli sappia d'essere *particolare* fra *immagini particolari del racconto* o debba regolare i *particolari,* in azione, della propria immagine, nello spezzettamento in « dettaglio » di una sua mano, della bocca, degli occhi, ecc.

Si pensi ad esempio al non piacevole particolare del rivoletto di sangue che, specie nei films di avventure o polizieschi, sanziona visivamente le morti violente. E' motivo di osservazione come la graduazione di questo autentico *colpo basso* del cinema sia usato oggi con chiara insensibilità. Già Rina de Liguoro in *Messalina* seppe ridurre ad un minimo la stessa immagine, confermandoci come il cinema muto, nei confronti dell'immagine, era conscio di ciò che avrebbe potuto, col *ripugnante,* ferire il gusto estetico del pubblico.

Chiarisce ancora il Lessing a proposito della possibilità di mitigare il disgustoso in arte: « *Una macchia di vino sulla faccia, un labbro leporino, un naso schiacciato con due gran buchi sporgenti, due occhi senza sopraccigli sono deformità che*

([1]) Vedi: Carlo Tamberlani: *L'Attore nell'interpretazione cinematografica,* in « Bianco e Nero », a. XV, nn. 11-12, novembre-dicembre 1954.
([2]) Béla Balàzs: *Il film,* Ed. Einaudi.

non offendono né il gusto, né l'odorato né il tatto. E' però certo che al vederli si prova una sensazione che si avvicina allo schifo molto piú di quello che cagiona la vista di una gamba storta, o di una gobba sul dorso, e che quanto piú sarà delicato il temperamento di chi mira, tanto piú egli risentirà quei movimenti che precedono il vomito... e se quei movimenti in breve svaniscono egli è perché la vista scopre ad un tempo in tali soggetti, o in quelli a loro vicini, una quantità di particolarità mercé la cui piacevole impressione viene talmente indebolita quella prima disgustosa sensazione che non può quasi produrre piú nessun effetto ».

E' proprio dell'arte dell'interprete questo *graduare,* questo *muovere* le passioni altrui perché, in questo caso, l'una distrugge l'altra. Ma abbiamo visto come per quelle ripugnanti l'azione dell'interprete sia infinitamente delicata e quindi essa va affidata alla sua sensibilità e alla sua tecnica. Allorché manovriamo con un film il timore, la tristezza, lo spavento, l'amore, creando la convinzione dell'illusione, (allontanamento dalla sensazione di effetti di mali reali) si crea diletto; mentre non cosí col sentimento di disgusto e di ripugnanza, poiché questi sentimenti agiscono sulla fantasia dello spettatore comunque sia l'oggetto, reale o no, che li provoca. « *Che giova all'animo offeso da una disgustosa immagine che questa sia effetto anziché* realtà *di una semplice imitazione?* » (Lessing). Nel film *The set up* (Stasera ho vinto anch'io) di Wise il pretesto di una tesi da dover dimostrare giuoca tanto (sia pure con buona tecnica) sui particolari di una narrativa spettacolare basata su volti tumefatti dai pugni, sulle stesse espressioni rivoltanti dello spettatore sportivo, su di un senso violento e incombente di ripugnanza, che nessuna illusione o dimostrazione di tesi può scaturirne. Le deformità offendevano continuamente e direttamente la vista e il gusto dello spettatore, al quale repugna il *deforme bestiale* ed era eccitato ad una naturale avversione verso quella particolare immagine. Il disgusto che accompagna la vista della deformità è permanentemente inseparabile dall'oggetto in cui la si trova. « *Rare volte il timore è in noi privo d'ogni speranza; lo spavento anima tutte le nostre forze per sottrarsi al pericolo;* l'ira *è collegata col desiderio della* vendetta; *la malinconia gode della rimembranza della passata felicità e la compassione ha per indivisibili compagni i dolci sentimenti di propensione e di amore. L'animo ha la facoltà di soffermarsi a suo talento ora sulla parte gradevole d'una affezione, ed ora su quella che gli reca afflizione e di procurare cosí a se stesso*

una sensazione mista di piacere e di pena che talvolta è piú attraente del puro diletto. Ma dello schifo e di tutte le altre somiglianti sensazioni succede tutto il contrario. L'animo non trova in esse nessuna notabile mescolanza di piacere. Il disgusto prevale apertamente e quindi non v'à né in natura né nell'imitazione nessuna circostanza per cui l'animo debba cessare di respingere da sé queste idee assolutamente spiacevoli ». Avverte il Lessing che l'osservazione fatta per la pittura comprende tutte le arti che hanno per oggetto di « imitare le forme esteriori e di corpi »; e vale quindi anche per il cinema.

L'immagine cinematografica ripugnante ha la stessa effettualità repulsiva dell'immagine pittorica, dove la forma stupefacente può colpire, ma, come spiega il Lessing, « *passato il primo momento di sorpresa, appena gli occhi sono soddisfatti della loro curiosità, l'idea dello schifo si separa dalle altre e ricompare in tutta la sua ributtante nudità* ». Quindi, stupito l'osservatore per la violenza della presentazione dell'immagine cinematografica, il particolare avrà assolto la sua azione e lo spettatore se dovrà riassumerne un qualsiasi valore di contenuto o di efficacia vedrà ripresentarsi nella sua mente la sola impressione visiva subita del ripugnante. E' questa la sola sensazione che prevarrà nell'animo suo. E' come tutto il mondo dell'immagine lasciva e sensuale contrabbandato nella narrativa cinematografica come mezzo di racconto. Giacché mentre la parola può graduare le altre sensazioni e le altre passioni, sull'immagine disgustosa poco può, compiendo questa una azione violenta autonoma.

Si è voluto trattare questo aspetto estetico perché la narrativa cinematografica, prendendo facilmente spunto da certe correnti letterarie e da male intese reazioni al formale, quanto piú progredisce nella sua conoscenza dei mezzi espressivi, tanto meno pare che si preoccupi di ferire lo spettatore là dove a nessuna arte è permesso.

E' la sensazione che rimane di tutti quei films ove la miseria umana, la sua rappresentazione visiva non è raffigurata nel suo aspetto doloroso, ma unicamente fatta vedere nel suo esteriore aspetto di curiosità ripugnante. Quell'aspetto che anche nella vita non consente allo sguardo di soffermarcisi; che un artista di qualsiasi arte sentirebbe di non ritrarre, ma che il facile possesso di una macchina da presa autorizza inconsideratamente. Il Lessing sembra ancora darci la stessa risposta che tali opere anche oggi danno al medesimo interrogativo: « *Chi ti vorrà dipingere se nessuno ti vuol vedere? dice l'antico epigramma, ed il Riparografo (pittore delle ripe-fango) risponde*: « *Sii tu brutto quanto*

è possibile, non per questo io lascerò di dipingerti. Nessuno ama di vederti: tuttavia piacerà a molti di vedere il tuo ritratto, non già come tua immagine, ma come prova dell'arte mia nel rappresentare cosí fedelmente tanta bruttezza ».

E purtroppo col mezzo espressivo film, il ripugnante (lo schifo) come le altre passioni, può divenire incombente piú che in qualsiasi altra arte; come può realizzare i piú dinamici e penetrativi postulati dell'arte moderna, in quella parte che tende a richiamare ed immettere quanto piú può l'osservatore nel soggetto trattato. Un pensiero di René Guiller riportato da Eisenstein (1) su la prospettiva tradizionale e la sua abolizione chiarirà meglio questa considerazione: « *L'abolizione di quell'angolo acuto convergente all'orizzonte, che portando la rappresentazione verso di noi, su di noi, contro di noi, questa viene a far parte della nostra intimità; ci invade da ogni lato non lasciando adito alla somma delle risultanze morali per fissàre ideali presupposti di biasimo e di lode* ». E, completando l'idea, diremo col Balàzs: « *L'arte cinematografica non soltanto rende superfluo il " raccoglimento " dello spettatore dinanzi all'opera d'arte distante da sé, ma crea nello spettatore stesso l'illusione di trovarsi al centro dell'azione, nei luoghi che il film rappresenta* (2).

Si pensi quale indice di insensibilità estetica sia il presentare le scene con sputi, conati, dita nel naso ecc... che spesso si ha il coraggio di ammanirci con la pretesa del vero o peggio ancora del ridicolo.

Funzione del dettaglio

Il *dettaglio* che vuol portare con sé tutto il risveglio di impulsi e che al contrario è il fine della ripresa non può che esser piatta descrizione dove sfugge l'essenzialità e lo spirito umano si involve. L'espressività dell'attore in questo caso partecipa solo con una umiliante accentuazione.

Charlot (e quando dobbiamo rifarci all'attore dobbiamo sempre ricordare questa inesauribile miniera di mimesi) al contrario, nella sua composizione stilizzata, anzi in virtú di questa dinamica rapidità, anche nel particolare e nel dettaglio espressivo piú elementare è, sí, semplice, chiaro, diretto, ma unitario, totale, universale. In qualsiasi suo dettaglio vi è tutto intero Charlot,

---

(1) Eisenstein: *Tecnica del Cinema*, Ed. Einaudi.
(2) Béla Balàzs: *op. cit.*

se egli è in campo, come se è assente vi è tutto il suo spirito. E' Charlot che vede e muove tutti i suoi personaggi, ed il *particolare* è sempre in funzione di ciò.

Il primo piano

E' quella funzione del primo piano nel racconto che, come scrive Rudolf Arnheim, « *utilizzato male e senza ragione toglie la possibilità di orientamento ambientale. Cosí come avviene nell'inchiesta fotografica che, partendo dal particolare ambientale, osservato nel suo aspetto esterno, di sfuggita, senza averlo considerato e non facendo sentire tale considerazione, non lo rivela negli aspetti piú fecondi, onde ingigantendoli ossessivamente si cerca di raccontare il tutto, ricorrendo a forzature, che fissano lo spettatore al punto di partenza ambientale (ad esempio), senza offrirgli il libero campo dell'immaginazione. Si mette per tal modo lo spettatore nella impossibilità di risalire dall'ambiente all'individuo* ».

I « testoni » del Tribunale di *Giovanna d'Arco* di Dreyer, apparendo senza sapere a chi appartengono, apparentemente frantumano l'azione (come si è detto da parte di storici del film), ma è chiaro al contrario che questo è un mezzo del regista per isolare e quindi universalizzare i vari tipi nel clima particolare già creato dal racconto. Mentre tutti quei films che pretendono di dare ambienti e costumi e situazioni puntando solo nella ripresa delle semplici e particolari caratteristiche *esterne* di questi, non giungono a ottenere una significazione totale. Il particolare deve avere il *moto* che ci dia i suoi precedenti e ciò che verrà dopo, e, nel *significato,* l'idea piú viva che si vuol dimostrare.

« *Quanto piú i nostri occhi vedono, tanto piú bisogna che la nostra immaginazione possa spaziare; quanto piú agisce l'immaginazione tanto piú deve crescere l'illusione dei nostri occhi* ». E perciò l'inchiesta che si esaurisce con la *presentazione della cosa* è un controsenso e ci dice che al di là di questo non c'è altro. « *Col presentare alla vista materiale, non si fa che tarpare le ali all'immaginazione, e obbligarla, dappoiché essa non può vagare al di là dell'impressione che ricevono i sensi, ad occuparsi d'immagini meno vive* ».

Non sono gli occhi ma l'immaginazione che pur usando degli occhi trae il significato di un film e, l'assurdo è quando si è vo-

luto appagare lo sguardo chiedendo di poi ad una fantasia non messa in moto la giustificazione o il significato del quale si è dato l'aspetto esteriore. « *Se io dovessi conservare gli occhi a patto che la mia immaginazione dovesse avere lo stesso limite della mia facoltà visiva, certamente, per quanto mi siano cari, li sacrificherei di buon grado per liberare la mia fantasia da cosifatta restrizione* ». (Lessing).

Ma del primo piano, o dell'*ingrandimento del particolare,* sul quale sufficientemente molti hanno scritto, varranno ancora le osservazioni sulla teoria in genere che la grandezza delle dimensioni contribuisce al sublime. Mentre anche la pittura non riesce a darci le grandi sensazioni che destano in noi i fenomeni e gli aspetti maestosi della natura, il cinema ridesta quanto, fino al suo sorgere, poté soltanto la poesia. Maestoso il quadro che nel « Lear » di Shakespeare al quarto atto Edgardo fa al cieco duca di Gloucester: « *Avanzatevi. Ecco la cima. Non fate motto. Che voragine spaventosa! Il guardare abbasso fa girare il capo! Il nibbio e la cornacchia che volano a mezz'aria sembrano appena della grossezza di una cicala. Veggo nel pendio, alla metà dell'erba, uno che raccoglie del finocchio marino: mestiere orrendo! Quest'uomo non mi par piú grosso della sua testa. I pescatori che camminano sulla spiaggia paiono tante donnole. E quella grande nave ancorata laggiú sembra piccola come la sua barchetta e questa come il suo segnale che quasi non si può distinguere. Non ho udito sí forte il mormorio delle onde che si rompono contro le sterili ed innumerevoli selci della riva. Non vo' guardar piú. La mia ragione potrebbe smarrirsi e la vista sopraffatta dall'altezza farmi cadere capovolto nel precipizio* ».

Quadro che realizzato ha in sé tutta la potenza visiva e sonora della grandiosità della natura. Si noti come il valore sta nell'impicciolimento degli oggetti che rimangono tali nel confronto visivo col quadro generale. La nave sembrava la piccola barchetta e questa il suo segnale che quasi non si distingue. Il valore del *particolare* sta sempre sulle proporzioni naturali e anche quando non si può avere tale confronto occorre porlo di fronte ad un'altra qualsiasi determinata e familiare grandezza. La descrizione di Milton che Lessing mette in confronto, benché tratti un soggetto anche piú immenso, serve a rendere evidente l'efficacia sensibile della descrizione precedente, appunto perché qui manca il rapporto di proporzione: « *Le eterne porte del cielo girano sui loro cardini d'oro con un rumore armonioso, e presen-*

tano un ampio passaggio al Re della gloria, che si avanza nel suo Spirito e nel possente suo Verbo per creare dei nuovi mondi. Essi si arrestano sul confine del cielo e dall'estremo suo margine contemplano l'abisso immensurabile, tenebroso, deserto, orrendo, che, simile a mare sconvolto dalla furia dei venti, minaccia con le sue onde alte come montagne, di assalire la vetta del cielo e di confondere i poli nel centro dell'Universo ».

La misura e il rapporto visivo che si stabilisce col confronto col corpo umano (da un braccio, da una mano, da un piede, da una testa si determina la misura di tutti gli altri oggetti e le distanze, come dalle sue passioni quelle della vicenda) qui è sostenuto solo col rapporto tra valore spirituale, non determinabile, e natura; perciò visivamente è assente qualsiasi proporzione prospettica.

Sulla norma per il confronto visivo poggia tutta l'efficacia spettacolare ed emotiva (la paura) del « trucco » per il Polifemo del film *Ulisse,* e per analoghi film di fantasia. La maggiore e immediata chiarezza di confronto alle dimensioni umane si è aggiunta, a convalida visiva, le proporzioni degli oggetti, della natura, che vi hanno apportato una funzionale suggestione ambientale e descrittiva. Sono queste in fondo le risapute norme fisse del *particolare* che giuoca sulle sorprese della proporzione.

Della puntualizzazione

Il *particolare* per l'attore è un mezzo di puntualizzazione. Egli, nel caso ad esempio del *deforme,* ne valuta l'effetto, e la sensazione che può nascere nello spettatore dal particolare corporale disgustoso, che, da lui trasfigurato in un determinato pathos, crea l'illusione del fantasma drammatico, comico, sentimentale, morale. Con la forza dell'espressione e della viva verità (artistica) l'attore giustifica anche ciò che la stessa natura (riprodotta nel *particolare*) sacrifica alla bellezza o ad una determinata estetica, o ad un gusto corrente. Una espressione mimica, una parola, un solo epiteto, come un solo gesto, ricordano allo spettatore tutto ciò che non è sotto il suo occhio. La *puntualizzazione* dell'attore induce gli spettatori a trovare facilmente le relazioni fra i *singoli particolari,* e presentando all'animo loro celermente l'intero oggetto, il tutto delle parti, ne accrescerà su di essi l'effetto totale.

Scelta del particolare

La scelta di un particolare ne giustifica la presenza. Esso rivela nel *tipo* l'intima natura del regista e nell'*espressività* quella dell'attore. Ciò che può occultare tutto uno svolgimento del film non lo può un *particolare* male scelto, poiché, questo, indica le autentiche manchevolezze di gusto, di stile, di cultura, o viceversa, degli interpreti. Sul successo o insuccesso di un film si è molte volte equivocato, prendendo in blocco il suo risultato spettacolare. Giudicandolo nel particolare non si erra mai sulla sensibilità di chi tale *particolare* ha estrinsecato.

E qui l'interrogativo sul contrasto fra ciò che non è secondo norma (se norma può esservi) da realizzarsi nel film e ciò che ugualmente si è soliti fare è risolto dalla effettuabilità positiva di ciascun film. E se dati *particolari* sono posti « *soltànto perché uniti ai terribili aggiungeranno loro piú forza* », si risponde col Lessing, « *lo si faccia a proprio rischio* ».

La sferzata sensuale che dà il primo piano di *The Docks of New York* nella scena fra il marinaio e la prostituta, mentre le mani della donna toccano con gusto il braccio dell'uomo, si ricollega a tutto un clima precedente e ad una situazione di eguale natura. Cosí in *La bête humaine* di Renoir lo scroscio d'acqua della grondaia al lato del casello dove sono entrati i due protagonisti, scarica la *pressione* del *racconto;* il particolare dei piedi e delle gambe del frenetico ballo in *City Lights* trasmette a Charlot un identico movimento ossessivo, dicendosi, per *espressione* del *particolare,* il formarsi nel personaggio della nevrosi ossessiva del ritmo. Il *particolare* dello stivale della sentinella nel film *La madre* di Pudovchin, nella scena del Tribunale, ci dà l'ambientazione non solo del luogo, ma psicologica dei personaggi, sostituendo un *totale* in campo lungo; cosí nel medesimo film, la « gioia del prigioniero » (riportata ormai tradizionalmente come pezzo di antologia cinematografica) è resa: dall'annunzio della liberazione attraverso un foglietto, dal movimento delle mani, con metà del volto sorridente, e, su tutto, un torrente primaverile che scorre precipitosamente con riflessi di sole sull'acqua, animali domestici che starnazzano in un cortile e un ragazzo ridente.

E' chiaro che a questa compiutezza di racconto poco potrebbe aggiungere la *puntualizzazione* mimica totale dei personaggi, giacché qui il *particolare* è soprattutto linguaggio, parola e quindi potenziamento integro e diretto del racconto.

Potenziamento indiretto

Ma vi è anche il potenziamento indiretto, quando il particolare che potenzia l'azione secondaria è usato per ingrandire l'azione principale. Genina in *L'assedio dell'Alcazar* polarizzò sul personaggio del capitano Fiume, da me interpretato, l'identico movimento narrativo che Mikhail Romm usò per *I Tredici*. Facendo dipendere dalla missione del capitano la sorte degli assediati convogliò l'interesse dello spettatore piú sulle sue peripezie che su quelle dei rimasti nella fortezza.

Questa l'identità di trama; ma nell'uso del *particolare* come elemento narrativo, i due seguono espressioni dissimili. Sull'impiego del particolare è utile al nostro scopo la riproduzione che fa Balàzs della sequenza di *Tredici* (1).

Genina concluse le peripezie della sortita del suo personaggio dall'Alcazar, il suo arresto e la sua fucilazione (storica) col *particolare* (poetico) del suo sguardo e delle galline; sguardo e richiamo (*particolare*) che si ricollegavano a tutto il racconto emotivo, basato sulla speranza *passionale* di salvare i compagni lasciati nella cittadella assediata.

Contrappunto

Anche sul *contrappunto visivo* ed *emotivo* non si può fare a meno di osservare Charlot. Lineare e semplice, sorprende appunto per la chiarezza e la precisione degli obbiettivi che, anche se prevedibili, interessano. In *City lights* la sola immagine del semplice angolo, col piccolo muretto e la cancellata, dove sostava la giovane fioraia, ha, in sé, una espressività dinamica nell'azione narrativa che, per forza rievocativa, allaccia il passato e il presente, e fa procedere la logica e naturale maturazione immediata di tutta una sequenza.

Il *particolare* di Charlot nel contrappunto sentimentale è anche straordinario. Il movimento di evasione dal patetico, in ogni combinazione affettiva, in *City lights* trova e sfrutta una varietà sorprendente di *particolari*. Pur avendo un *raccontare* con innegabile funzione emotiva, una *carica romantica* che agisce anche sullo spettatore piú freddo (come innegabilmente agiva Petrolini col ritornello in sordina nella scanzonata macchietta di « Gastone »), Charlot si vale del *particolare* come di un'autentica *meccanica* del racconto ma soprattutto come commento comico. At-

(1) Béla Balàzs: *op. cit.* (a pagg. 66-67).

traverso un rapido contrasto fra *romantico* e *satirico* egli rivela la chiara impostazione del suo atteggiamento spirituale di fronte ai valori della vita, e nel contempo porta avanti la narrazione del film: dal secchiello d'acqua che la cieca gli butta sul viso dopo il primo incontro, alla caduta nella botte mentre tenta di guardare dalla finestra nell'intimità della casa della giovane. Cosí per la *sequenza* finale, dove sembra che egli prepari e preordini il dolce clima per i due personaggi che stanno per incontrarsi: lei che non è piú cieca ma bella ed elegante e che per un attimo identifica in un bel giovane distinto (quindi accentuandone la differenza) il suo benefattore; Charlot che esce di prigione con un fisico ed un abbigliamento tragicamente squallidi. I monelli che lo sbeffeggiavano e anzi lo molestano, e lui che si rivela piú misero dell'offesa ricevuta risentendosene alla loro pari. Questi due poli si avvicinano.

Scatta l'incontro con quel lungo sguardo di Charlot che non ha nulla di patetico. Sguardo che pur tanto intenso e stracarico di significato è impossibile definire e che ha con sé, o può raccogliere, la identificazione in esso dello stato d'animo di qualsiasi spettatore. Ma anche qui il patetico che sta lí lí per sgorgare è ucciso dal *contrappunto,* sebbene appaia evidente com'esso quasi voglia far capolino fin dal quadro dai petali del fiore che si disfanno nelle mani del pezzente. Charlot se ricalca in questo finale il leitmotiv di un grande squallore umano, pure nella sequenza, con funzione immediata del particolare nel racconto (quale contrappunto), polarizza la nostra attenzione sull'altro fiore che la giovane gli offre. E' questo semplice particolare che riesce (sorprendente forza del particolare cinegrafico!) a moderare il sentimento di sconsolazione nel personaggio che amiamo e nella stessa vita, pur distruggendo insieme quel patetico al quale il regista Chaplin non vuole che mai ci si abbandoni. Racconto e contrappunto emotivo tutto per *particolari.* Ma particolari in funzione di un tutto che quasi non può chiamarsi piú particolare. Infatti Charlot è tanto forte nella lirica che come un classico denuncia prima i suoi temi e le sue soluzioni, senza aspettarsi dal particolare spinte ascendenti impreviste, strabilianti o brusche. Il particolare di Charlot entra si può dire quasi inavvertito, compie la sua funzione e ce lo troviamo davanti con una consequenzialità stupefacente, ma col piú dimesso aspetto. E' sempre sottile; è la *sfumatura* del racconto che diventa la sua *risolvente* piú profonda. E' la coda del gatto al davanzale dopo che ha fatto cadere sul suo capo il vasetto.

Antifunzione del dettaglio

Al contrario, comunemente in tutti i films di *tendenza* ci si sbizzarrisce per far fare al *particolare* le spese della festa.

Dove la tendenza del film è quella cosí detta ufficiale e ortodossa (la tendenza rappresentativa del tempo), il particolare orchestrato è calcato ed evidente. Giunge fino alla rettorica apologetica nel film patriottico o politico; nel contrasto del vuoto demagogico, nel conflitto sociale, ecc. ecc.

Dove il film al contrario vuol dire senza parer di dire, il *particolare* di tendenza è immesso in modo che non incide visibilmente nell'azione o nella trama. Questa procede ugualmente col borghese sordido e infrollito, l'ufficiale incaramellato, il prete panciuto, la suora che sgambetta davanti ad un'automobile, l'agile e generoso ufficiale straniero. In questi casi occorre un'attenta osservazione per notare il giuoco doppio di chi deve navigare contrabbandando il non consentito.

La trama in questo navigare si presta a tutte le interpretazioni anche postume e le attribuzioni piú diverse politiche e morali. E' facile cosí l'equivoco del « ho detto » e « volevo dire », quindi del dire e disdirsi.

Nel *particolare* al contrario la posizione spirituale di chi ha diretto è inequivocabile. In questo tutti i teorici russi sono consequenziali, e nel loro linguaggio filmistico vi è la conferma chiara di ogni loro posizione spirituale.

Al contrario, in altre cinematografie, la mimetizzazione, che si è creduto di compiere per *contrabbandare* il prodotto, rimane valida solo per le leggi approssimative dello spettacolo, della tecnica cinematografica, ma una attenta revisione dei *particolari,* trova facilmente la contraddizione e il vero spirito dell'opera in quelle puntualizzazioni, fatte sempre attraverso il *particolare,* che sono il piccolo espediente polemico, che affida al moto patetico e di colore, semplicistiche concezioni o soluzioni morali, economiche, in sostanza sociologiche, nel tentativo di elevare il valore intrinseco del film.

Béla Balàzs illustra assai chiaramente come nel film a sfondo sociale, polemico negativo, sul motivo dello sfruttamento capitalistico, una prima inquadratura mostra chiaramente, col dettaglio, l'officina come strumento di sfruttamento del capitalismo; e come una inquadratura successiva della stessa officina, ce la fa vedere dal punto di vista positivo del lavoratore conscio del valore e del benessere collettivo della macchina; come ancora la stessa officina diviene l'immagine di « *amica e collaboratrice*

dell'edificazione della vita operaia». La miniera fatta vedere da Karl Grune con l'animo del minatore che odia il suo lavoro, ci è mostrata come un luogo orribile dove lo stesso *dettaglio* dell'ascensore, usato in altri film di miniera come immagine di sicurezza e di salvamento pel minatore (in alcuni documentari addirittura come espressione di potenza organizzativa) viene mostrato « cupo e spietato », e le inferriate sembrano quelle di ergastoli o di bolgie infernali. Si noti al contrario il senso addirittura di comico che assumono le autorità in visita alle miniere quando, bardati da minatori, scendono nelle viscere della terra.

Concetto del verismo

E non è a dire che la continua puntualizzazione attraverso il dettaglio voglia dire *verismo*.

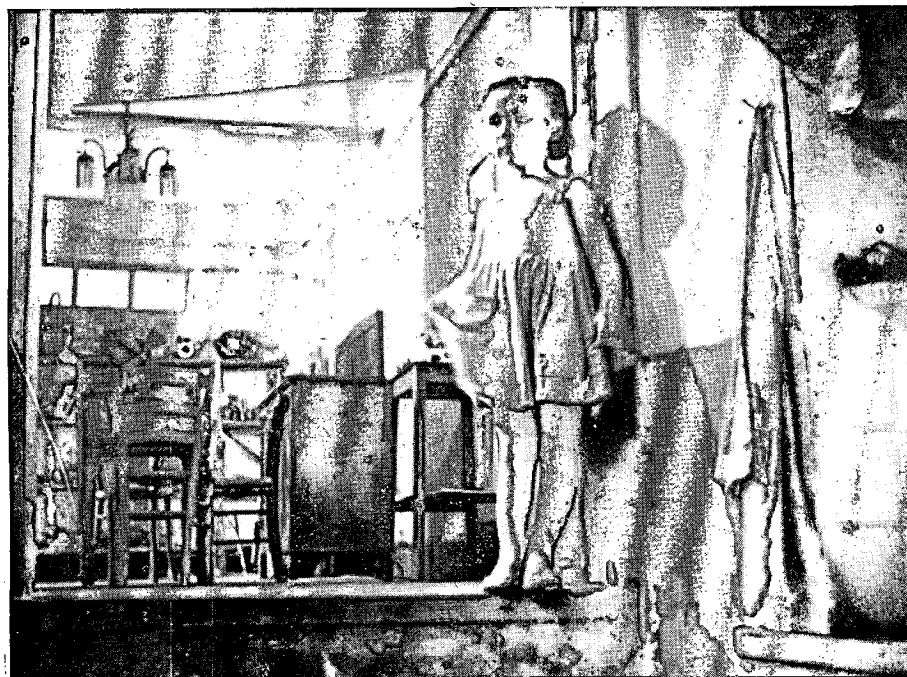
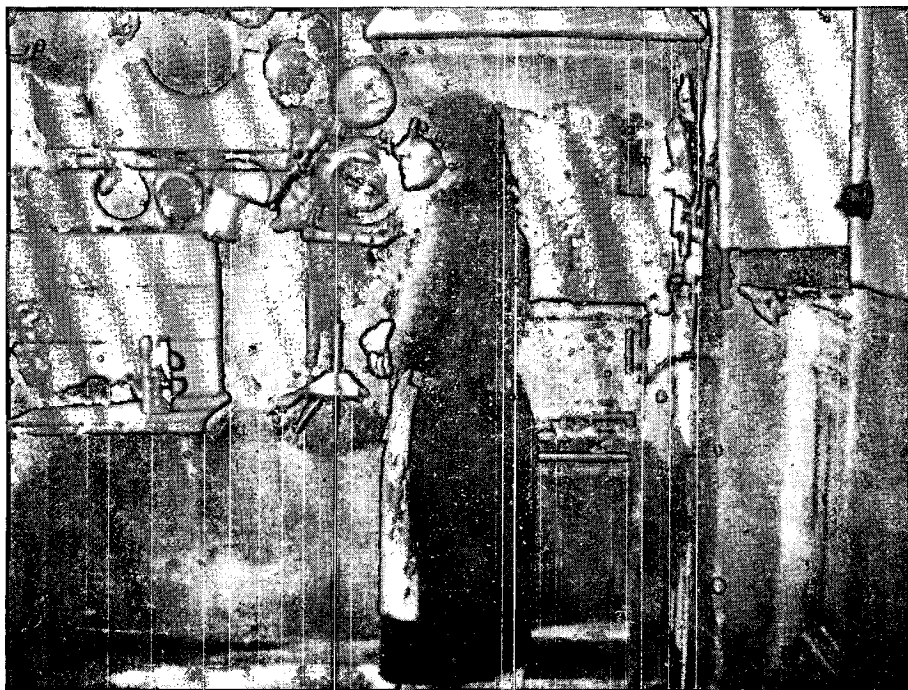
Il verismo è essenziale, sí, ma ricorre raramente al dettaglio; e lo fa solo per potenziare l'impeto lirico dell'immagine nuda che per esso dettaglio diviene *composita*.

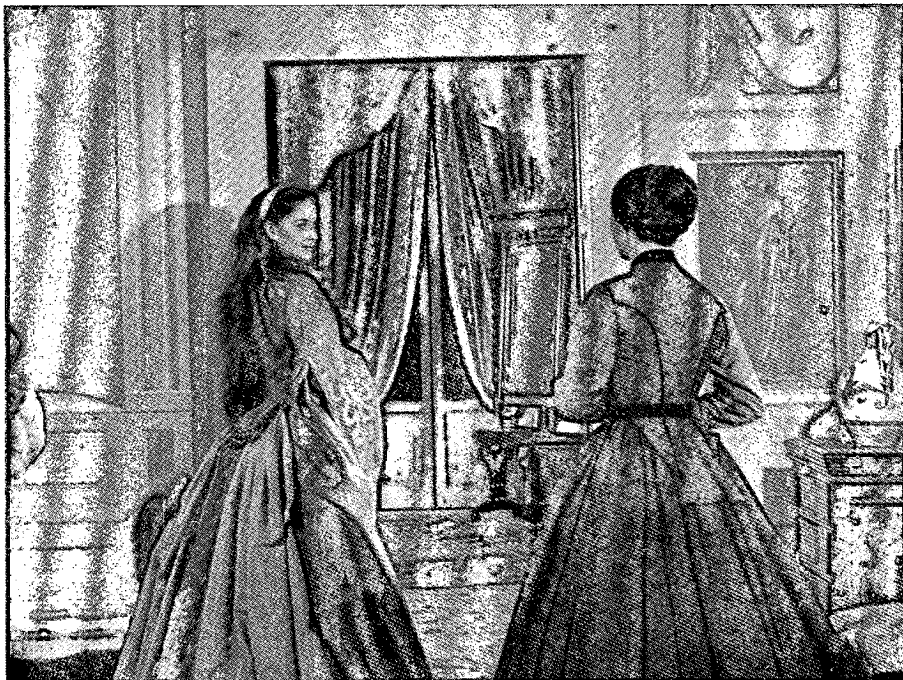
Il *tutto dettaglio* nel cinema è la filossera del verismo. In questi casi è logico che l'attore non abbia valore perché è soltanto colore senza scheletro. Ecco il perché del trionfo aberrante del dilettantismo. E parlando di dilettantismo non intendiamo alludere solo all'impiego dell'attore sprovveduto, ma all'uso dello strumento cinema.

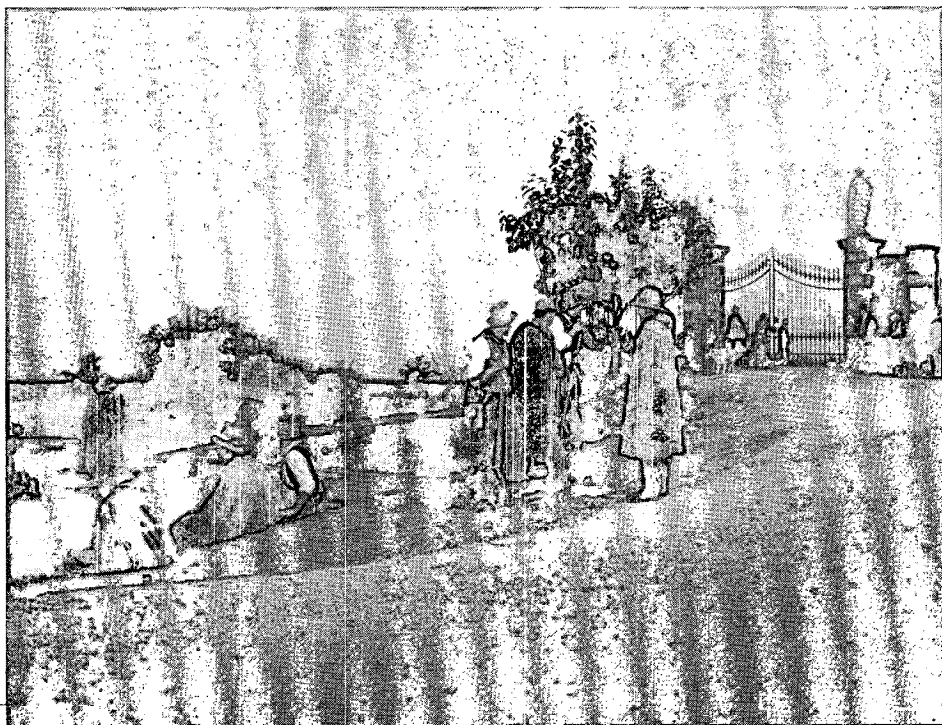
La sorpresa semplicistica, vera o di vezzo, che il felice e a volte lo strabiliante esito di un film arreca a chi lo ha prodotto, diretto e interpretato è il chiaro indice di questo dilettantismo, che non fa onore a nessun professionista, ove dovrebbe esistere una sia minima coscienza di cosa sia il cinema, il suo linguaggio, la sua essenza.

Nel migliore dei casi si nota quel « soggettivismo » che proietta nell'esterno e sensibilizza la natura secondo una soggettiva patologia: e siccome è una *costante* della ricerca dell'uomo il puntare sull'universale per creare l'arte, nei piú prodighi d'intenzioni (o di coloro che vogliano dare a vedere di averne), si nota il tentativo di scoprire l'universale umano nelle cose attraverso la ricerca analitica del *dettaglio*. Perciò nonostante tutti i camuffamenti delle inquadrature e delle deformazioni di macchina o luministiche vi è assenza di poesia e di Arte.

Si chiede dalla cosa, dalla realtà l'Universale, e non si rende l'universale attraverso la profonda constatazione della cosa

LUCHINO VISCONTI: *Bellissima* (1951)

LUCHINO VISCONTI: *Bellissima* (1951)

LUCHINO VISCONTI: *Bellissima* (1951)

LUCHINO VISCONTI: *Siamo donne* (1952)

LUCHINO VISCONTI: *Senso* (1954)

LUCHINO VISCONTI: *Senso* (1954)

LUCHINO VISCONTI: *Senso* (1954)

LUCHINO VISCONTI: *Senso* (1954)

per ridurla a concetto. Il particolare fotografico scopre ad esempio l'universale dell'animalità che come realtà è già nell'individuo, ma non la riduce a concetto con l'intelletto. Manca la convenzione nata tra intelligenza ed oggetto.

A volte il *tutto dettaglio* per acquistar tono lirico ricorre alla fiaba, ma allora il sovrabbondante dettaglio cade nel ridicolo, perché la fiaba è essenziale come il verismo crudo.

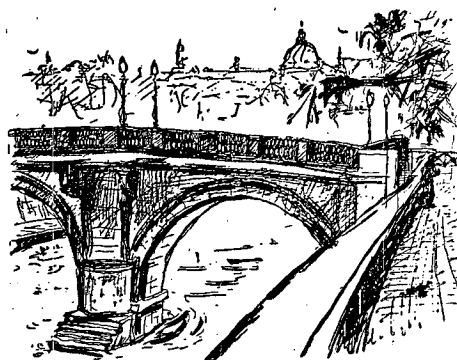
Si confonde la esattezza fisica, precipua del *particolare,* con uno stile narrativo che non ha nulla a che vedere, poiché questo nasce dalla vita del racconto e non dal tipo di inquadratura soltanto. Qualsiasi particolare deve avere questa esattezza fisica, ma non deve limitarsi a questo e deve bensí « *far trapelare la luce di una sottile commozione umana... una propria lirica efficacia... per poi far nascere quello stato d'animo teneramente affettuoso che è proprio di chi vuol scoprire la segreta intimità di una piccola vita* » (Balàzs, op. cit.).

Mack Sennett nelle sue primitive farse del 1912 ci dà chiaro il meccanismo del *dettaglio* senza consentirci in seguito di svelar nulla. Gli inseguimenti, le trovate improvvise e inaspettate che non danno tempo alla logica di respirare, le capriole e gli effetti cinematografici, allora stupefacenti, sono *particolari,* ma questo non è *tutto dettaglio,* poiché il *tono* che si prefigge e che raggiunge, specialmente attraverso i suoi marcatissimi tipi, è quello unitario della satira, della burla, della beffa che si consegue attraverso il brivido, inquadratura per inquadratura sapientemente correlazionata.

Ma nel potentissimo linguaggio (e quanto mai fantasioso e unico nel campo dell'espressività artistica) dell'inquadratura — nella variabilità dell'inquadratura: il cambiamento di prospettiva per donare allo spettatore il vero movimento dal punto di osservazione (dalla camera chiusa alla strada, all'aria libera) — nel presentare l'aspetto particolare di una cosa perché ne sia reso piú chiaro il carattere o perché incida particolarmente sull'animo dello spettatore (gioia-ira-rivolta), nel trarre dai medesimi ambienti dissimile significato (vedi Ivan Dovcenko dove gli impianti per la grande diga del Dnieper sono visti come *elementi terrificanti* pel giovane contadino, come *espressioni di ordine* e *forza* nella logicità della macchina per il medesimo individuo divenuto operaio cosciente, come *mostro* per la donna che vi ha perduto il figlio, ma che poi li rivede come un *sacrario dell'anima collettiva* avendo saputo che il figlio spontaneamente gli

offrí la vita), in questa potenza espressiva dell'*inquadratura* e del *particolare,* usati per rappresentare gli stati d'animo soggettivi dei personaggi, l'attore, l'uomo può con la sua forza mimetica starle alla pari. « *Al centro di tutte le arti è l'uomo* », scrive Béla Balàzs. E attore equivale per noi ad Arte; a Poesia.

Nella descrizione di azioni progressive fatte dall'immagine genericamente: corpi, oggetti, luoghi, egli ha col *dettaglio* (particolare) la potenza della sintesi complessa, della *puntualizzazione* capillare (visiva, sonora, esplicativa ed emotiva) di quanto il solo *visivo* o *sonoro* non potrebbero rendere che attraverso lunghe serie di particolari.

Carlo Tamberlani

La saggistica dell' *Western*

« *Le Western, ou le cinéma américain par excellence, est le seul genre dont les origines se confondent presque avec celles du cinéma et que près d'un demi siècle de succés sans éclipse laisse toujours aussi vivant* » (André Bazin).

Eppure (sembrerebbe impossibile!), la formidabile vitalità del western, il suo immutato trionfo, mentre filoni ritenuti solidissimi si esaurivano nel giro di poche stagioni, non ha attirato, per anni, l'interesse degli studiosi spesso occupati da minuziose analisi su vuote esercitazioni formalistiche, fini a se stesse ed artisticamente nulle. Un genere che resisteva dalla notte dei tempi, sempre appassionando, sempre fortemente impressionando, esigeva indubbiamente un'indagine non superficiale, la quale, almeno, avesse scoperto le ragioni della sua perenne, giovanile freschezza. Ma i saggisti, gli storiografi, i critici tacevano o, se ne parlavano, ne parlavano in fretta, con distacco e senza il benché minimo approfondimento. Basta dare un'occhiata retrospettiva a tre importanti storie del cinema (Charensol, Pasinetti, Jacobs), per convincersi inequivocabilmente di quanto siam venuti dicendo.

Lo Charensol (« Panorama du cinéma »), studia abbastanza accuratamente la forte personalità di William Hart, ma incasella John Ford tra le « *grandes révélations du parlant* », ignorando totalmente il suo vasto ed impegnativo « curriculum » muto, dominato dall'eccezionale esibizione del *Cavallo d'acciaio.* (In altra parte del libro, *Ombre Rosse,* viene sommariamente liquidato con l'aggettivo « extraordinaire », a cui non fa séguito nemmeno il nome del realizzatore). *Cimarron,* i western di De Mille, *I cavalieri del Texas,* sono completamente tralasciati, mentre qualche riga viene concessa ai *Pionieri* (di Cruze), gratificati dai soliti aggettivi poco compromettenti, adattabili, con ugual ragione, ai piú disparati lavori cinematografici ed extra-cinematografici.

Il Pasinetti, giustamente, riconosce nel western « *il piú genuino filone del cinema americano* », « *la nobile tradizione americana* », ma non sorpassa queste apprezzabili premesse, ribadendo invece il suo concetto-chiave: essere cioè il western una buona scuola per registi alle prime armi. Dirigendo storie di cow-boys e di indiani Wellman, Borzage, Ford, Van Dyke, Santell, Wyler avrebbero fatto pratica, avrebbero acquistato una certa padronanze del mezzo e sarebbero stati pienamente in grado poi, di affrontare opere veramente impegnative e, naturalmente, lontane dal genere dei debutti.

Il Jacobs dedica al western una paginetta nella quale, comunque, ne espone piuttosto succosamente le caratteristiche definendolo, in conclusione, « *espressione del sentimento democratico e della sanità morale* ». Però *Il cavallo d'acciaio* non è nemmeno accennato e *Cimarron* è appena citato, senza l'accompagnamento — veramente obbligatorio in questo caso — della paternità.

Da questa frettolosa valutazione (o, meglio, sottovalutazione), si salvano soltanto i *Pionieri*, a cui l'autore dà un discreto risalto, considerandoli però, tutto sommato, piú che altro un grosso fatto spettacolare ed in conseguenza di ciò mettendo l'accento piuttosto petulantemente sul fattore « cassetta ».

Com'è noto, le vecchie storie del cinema autorevoli non si riducono alle tre prese in esame, ma continuando con altre esemplificazioni si cadrebbe nella monotona ripetizione delle stesse cose: stesse omissioni, stesse rapide definizioni, aggettivi neutri ed anche (sicuro!) gli stessi punti positivi che, a onor del vero, talvolta ed inaspettatamente trapelano qua e là.

Ci si consenta, tuttavia, di chiudere questa parte introduttiva con una sintetica osservazione dello Spottiswoode: « *In America all'infuori dei film di Chaplin poco si produceva che fosse ricordato per piú di un mese o due. Un solo genere, quello del Far West, prometteva di riuscire. I Pionieri liberarono il film dalle artificiosità dello stabilimento e* Cimarron *ed* I conquistatori *dimostrarono che i valori del documentario sono ancora apprezzati dagli americani* ».

Le confusioni, le storture, le incertezze, le mezze ammissioni, gli entusiasmi eccessivi (pochini in verità!), gli accenni, gli studi superficiali, sono recentemente confluiti al vaglio di un primo solido riesame critico con la pubblicazone quasi contemporanea di tre interessantissimi saggi dovuti rispettivamente ad Antonio Chiattone (marzo 1949), Tullio Kezich (1953), Jean-Louis Rieu-

peyrout (1953) (1). Avvertiamo súbito che il nostro scopo non è quello di recensire, una volta di piú, le loro opere, ma di vedere obbiettivamente a che punto sono oggi gli studi sul film western dopo l'apparizione e la meditazione delle loro opere, indiscutibilmente « fondamentali ».

Cominciamo dunque dalle basi letterarie e tradizionali ed immediatamente ci dispiace dover rilevare che sono state tutt'altro che attentamente considerate.

Sono veramente Washington Irving, Mark Twain e Bret Harte, gli ispiratori del film della prateria come vorrebbero certi frettolosi recensori? Passi, e con riserva, per Bret Harte; ma per gli altri ci permettiamo di fortissimamente dubitare,

Gli scarsissimi interessi « western » di un Twain o di un Irving, mai preponderanti nella loro vasta produzione letteraria, non bastano certamente a proclamarli patroni di una ingenua corrente cinematografica, popolare e, come diceva il Jacobs, « democratica ». « Il famoso ranocchio salterino della contea di Calaveras » è effettivamente di carattere western (non come « fatto » buono per qualsiasi latitudine), ma per lo spirito informatore, per il carattere dei personaggi, specie per il ciarlero Simon Wheeler che sembra uno di quei famosi vecchietti a cui Lauro Gazzolo presta la voce cosí efficacemente; ma lo avranno letto, William Hart, Tom Mix o Giorgio O'Brien? Comunque, per conto nostro, Irving, Twain ed Harte sono autori di storie che si svolgono anche nel « West » e non di storie « western »; allo stesso modo ci guarderemmo bene dal definire « gialli » (in senso schiettamente popolare) « La lettera rubata », « Il delitto della Rue Morgue », o magari « I Fratelli Karamazoff ». Un eventuale saggio sul « film giallo » senza disprezzare Poë o Dostoiewski, dovrà accentrare la massima attenzione su Conan Doyle, su Edgar Wallace e sugli altri fantasiosi artigiani di questo tipico sottoprodotto letterario, e

---

(1) « Il film western » di Chiattone fu finito di stampare nel marzo 1949, « Il Western maggiorenne » di Kezich il 28 ottobre 1953, « Le Western » di Rieupeyrout il 15 ottobre 1953. Non c'è, quindi, evidentemente, nessuna influenza reciproca fra queste ultime due opere. Però il « Western maggiorenne » era già pronto nell'estate 1952, difficoltà editoriali ne hanno ritardato l'uscita. Mi si consenta questo fatterello personale: a Trieste l'8 settembre 1952 mi recai nella libreria Zigiotti per acquistare il volume: le commesse cadevano dalle nuvole, finalmente un gentile signore (forse lo stesso Zigiotti) mi disse che era in corso di stampa, mentre « Cinema » del 15 agosto lo dava quasi per uscito. Avvertiamo che molto spesso usiamo il nome Kezich riferendolo all'intera raccolta di cui è stato l'animatore ed il responsabile.

analogamente uno studio bene inteso del western dovrà rifarsi principalmente ad autori meno aulici e meno artisti di Washington Irving, Mark Twain e Bret Harte.

Nessuno finora ci ha parlato, se non « en passant », degli autori veramente « western », di quegli oscuri lavoratori della penna o delle prime macchine da scrivere che riempivano pagine su pagine sciolte da impacci sintattici o stilistici, ma spesso non prive di una forza primitiva ed avvincente.

Nel nostro caso, essi sono indubbiamente piú importanti di un Irving o di un Twain. Unica lodevole eccezione, il Rieupeyrout si occupa estesamente di Clarence Mulford per spiegare l'incredibile successo di Hopalong Cassidy, del quale il Mulford è stato il creatore letterario. Ma con questo il problema non è sviscerato. E' necessario consultare diligentemente l'« opera omnia » di Zane Grey, di Max Brand, di William Mc Leod Raine « *che girò il paese per quaranta anni e ci diede nelle sue storie il quadro dei suoi conflitti come li visse* », di Steward Edwart White che cantò « *i campi famelici del Michigan e del Wisconsin, le grandi pianure, le guerre indiane, l'allevamento del bestiame, i banditi ed i fuori-legge* ». Né si potrà rifiutare l'esame dei « dime-novels », dai duecento e tre editi dalla Street & Smith Corporation dedicati a Buffalo Bill ed acrobaticamente scritti da Prentiss Ingraham, a quelli di Sylvanus Cobb e di altri anonimi. Bisognerebbe anche pescare la raccolta della « Police Gazette » un pittoresco giornale color rosa, diretto da Richard F. Fox avidamente letto dalla popolazione maschile degli Stati Uniti alla fine del secolo scorso. « *Non vi è dubbio* — afferma il documentatissimo James Horan — *che una buona percentuale delle leggende del nostro folclore ha avuto i natali nelle pagine di quel settimanale illustrato* ».

Incredibilmente dimenticato è il teatro western. Nessuno ricorda autori come Ned Bluntine, Fred Maeder, J. V. Arlington, il maggiore A. S. Burt, A. Wood, Edwin Milton Royle, George Broadhurst, Davide Belasco, e gli attori del Texas Jack, Buffalo Bill, Wild Bill Hickok, la signorina Morlacchi, « cani », ma pittoreschi.

Infine, un'attenta indagine del fenomeno western non può prescindere dai vecchi circhi equestri all'americana, alludiamo soprattutto al « Wild West Show » di Buffalo Bill che rievocava l'avanzata dei pionieri, i drammatici viaggi della diligenza di Deadwood, le folli galoppate del Pony Express e la guerra contro i « Sioux » alle Black Hills.

Dopo queste osservazioni piuttosto negative, siamo lieti di rilevare come la parte eminentemente « storico-tradizionale » sia stata, generalmente, ben presentata. Sia Tullio Kezich, che il Rieupeyrout hanno attinto a fonti di primissima mano, a testi essenziali, quali: « Wyatt Earp, Frontier Marshall » di Stuart N. Lake, « Desperade Men » di James Horan, « Tombstone » di Walter Noble Burns, « Wells Fargo advancing the American Frontier » di E. Hungerford, « The Saga of Billy the Kid » di Noble Burns, « Wild Bill Hickok » di Frank J. Wilstach, « The legend of Sam Bass » di W. P. Webb (nel volume « Legends of Texas ») ecc. Inoltre il Kezich ha incluso nella sua antologia il saggio fondamentale di Donald Wayne: « Il West selvaggio », ottimo punto di partenza per chiunque voglia dedicarsi alla conoscenza del vecchio West.

Gli indiani, invece, che tanta parte occupano nella produzione western, non hanno trovato sinora la loro giusta collocazione storico-critica.

Il Chiattone non se ne occupa e l'ultimo dei tre, in ordine cronologico, il Rieupeyrout, pur trattandone con buona conoscenza di causa (lodevoli i suoi ritratti di Cochise, Geronimo, Toro Seduto, Vittorio), limita la sua indagine a tre quattro classici recenti, come se i rapporti tra western e pellerossa avessero inizio dalla sensazionale carrellata di *Ombre Rosse*.

Ma chi conosceva (in Italia) questi aborigeni dell'America? Ci è voluto il bel libro di Piero Pieroni ([1]), libro per « ragazzi », a spiegarci tutto su di essi, a dirci, ad esempio, che Sioux, vocabolo di lontana origine francese, non denota una tribú, ma un insieme di tribú unite dalla medesima lingua o che molti pellerossa non hanno mai usato il variopinto copricapo di piume. Quanto al « rovesciamento del cliché », « coraggiosamente » attuato da Ford (*Fort Apache*) e da Daves (*L'Amante indiana*) ancora oggi sostenuto da qualche orecchiante, crediamo di aver sufficientemente dimostrato su questa stessa rivista che da sempre gli indiani sono stati sullo schermo buoni o cattivi o magari cosí e cosí, cioè uomini ([2]).

Ma il non plus ultra della ricerca intelligente e precisa è raggiunto dal saggio del Leydi: « Ballads, Favorites and square dances », saggio che altamente onora la raccolta del Kezich. Su

---

([1]) Piero Pieroni: *I Pellerossa,* Vallecchi, Firenze, 1955.
([2]) *Prima di Broken Arrow,* in « Bianco e Nero », n. 3, marzo 1955.

questo panorama chiarissimo della musica popolare western, è proprio il caso di non aver nulla da eccepire [1].

Il costume, cioè l'abbigliamento, è stato studiato con felici intuizioni da Antonio Chiattone.

Passando allo studio del western, « fatto cinematografico », rileviamo innanzitutto che un punto è stato definitivamente acquisito: la divisione di tale tipo di film in due nette categorie: una a sfondo storico-epico ed una carattere popolare: la cosiddetta: « horse-opera ». Il Rieupeyrout, con la mania delle distinzioni che gli è propria e sulla quale ritorneremo fra poco, aumenta addirittura a tre le categorie e precisamente: « de luxe » (« colossi » di Ford, Vidor, De Mille, Lang, King, Curtiz), « musical » (Gene Autry, Roy Rogers ed altri « Sinatra » del sabato), « ordinaire » (William Boyd, Rod Cameron, Clayton Moore). Basta una conoscenza superficiale di cose cinematografiche, per fondere senz'altro il « musical » « l'ordinaire » (due aspetti quasi identici dell' « horse opera »), tanto piú che lo stesso pignolissimo Rieupeyrout si affretta a dichiararle « catégories voisines ».

Quali film si possono, a buon diritto, chiamare western? Era chiaro che ci volevano dei limiti storico-geografici e la catalogazione di temi specifici.

Il Chiattone ha fatto bene (o meglio, ha dovuto) tentare una definizione ed ha risposto cosí: « *Film che si svolge in America e ha per sfondo il West (regione all'Ovest del Mississipi), la cui azione quasi sempre ha luogo agli inizi del periodo di colonizzazione (1948: scoperta dell'oro in California; 1861: guerra di Secessione, costruzione delle linee telegrafiche e organizzazione dei servizi postali; 1862: costruzione della ferrovia transcontinentale che unisce il Pacifico all'Atlantico* ».

La delimitazione del critico ticinese è stata accusata di eccessiva rigidità. A noi non pare, anzi nelle sue linee essenziali ci sembra accettabile; ad ogni modo, come minimo, dobbiamo esigere che un western si svolga, per una ragione lapalissiana, nel West. Ad occhio e croce, gli americani dividono gli Stati Uniti nelle seguenti regioni: l'Est (che è in realtà la parte a nord-est), il Sud (precisamente il sud-est), il « Middle-West » (la zona superiore della valle del Mississippi e la regione dei Grandi La-

---

[1] Sulla musica popolare nord-americana, Radio Trieste, in collegamento col Programma Nazionale, ha messo in onda, tempo fa, un interessante ciclo di trasmissioni dovute a Claudio Noliani.

ghi), il « West » (le grandi pianure centrali e la regione delle Montagne Rocciose), il « Far West » (la parte ad ovest delle Montagne Rocciose), il Nord-Ovest ed, infine, il Sud-Ovest.

Tre, come si vede, sono i West; quello propriamente detto, il Middle-West ed il Far West. All'infuori di queste sterminate regioni, non sono ammissibili film « western », ed i temi dei western-epici non possono non riguardare episodi della « civilization » di tali immensi territori.

Non possiamo perciò assolutamente condividere l'inclusione del ciclo della guerra di Secessione nel western e precisamente nel cosiddetto « western militaire », un'altra delle superflue distinzioni con cui si diletta il Rieupeyrout, il quale, con l'autorevole appoggio di André Bazin, giunge a considerare *La nascita di una Nazione* di Griffith come « il prototipo » del western, appunto, militare. *La nascita di una Nazione,* oltre a fare la parte del leone nelle varie storie del cinema, rientra legittimamente nell'interessante studio « particolare » di Peter Noble: « The Negro in Films », per la sua aperta presa di posizione razzista e sudista, ma non riusciamo a giustificarla in una storia « particolare » del western. A pensarci bene, ad un certo punto Georges Sadoul parágona la « tecnica » della liberazione di Elsie Stoneman prigioniera del mulatto Lynch, alla classica sequenza western del salvataggio dell'eroina, incappata nei banditi, ad opera dei galoppanti cow-boys. Ma non si sogna nemmeno di andare oltre a questo raffronto formale ed anche per noi le affinità della *Nascita di una Nazione* col genere western si fermano qui.

E già che ci siamo, non vogliamo mancare di esprimere la nostra perplessità davanti al gruppo dei cosiddetti « pre-western » (sempre catalogazioni del saggista francese) i quali comprenderebbero i soggetti imperniati sulla storia americana dal 1755 agli inizi del XIX secolo e di cui sarebbero tipici esponenti *Passaggio a nord-ovest, Gli invincibili,* ecc.

La variabilissima tematica western deve però basarsi su storie o di pionieri (non piú coloni) o di cow-boys ed anche questo è un minimo, come quello geografico, a cui non possiamo in alcun modo rinunciare.

Il Chiattone, piú estesamente, ed il Rieupeyrout quasi in sordina, tentano dei paralleli letterari, dei raffronti, dei riferimenti con opere dell'ingegno artistico di altre epoche. Le horseoperas sarebbero dunque le moderne « Commedie Italiane dell'Arte » per il Chiattone, le moderne « soties » medioevali per il

francese. Scene fisse, canovaccio, luoghi obbligati e specialmente « maschere », tutto identico alla « Commedia dell'Arte », persino lo spirito.

Palesemente, lo scrittore ticinese si rifà a quanto aveva sostenuto S. A. Luciani nel suo « Antiteatro » (1928). Riferendosi all'intera arte-muta l'acuto teorico scriveva: « *Vi è in questo cristallizzarsi del tipo qualche cosa di analogo a quello che è avvenuto nella commedia dell'arte italiana... Charlot è la prima maschera del nostro tempo:.. Non vi è in Mary Pickford la grazia di Rosaura e la vivacità di Colombina; in Douglas qualche cosa dell'inesauribile Arlecchino; Valentino non è il Florindo della compagnia? E Tom Mix non è una reincarnazione del cavaliere in cerca di avventure che aveva animato gli antichi poemi cavallereschi, di cui Cervantes aveva pianto la morte? Cosí la commedia dell'arte, che è la vera commedia umana, non appare piú sulle tavole anguste del palcoscenico, ma sul campo senza limiti dello schermo cinematografico. Cosí l'America... ha creato il nuovo dramma popolare: un dramma che si svolge sullo sfondo sconfinato delle praterie del West, e che si conclude sempre, dopo inverosimili avventure, col trionfo del coraggio, della bontà, della bellezza* ».

Le affermazioni molto polemiche del Luciani oggi sono certamente superate, tuttavia anche ad accettarle restringendole ed adattandole ai tempi, abbraccerebbero pur sempre un campo piú vasto del western, in quanto tutto il cinema di categoria B è in fondo l'equivalente moderno della Commedia dell'Arte.

Se William Boyd rappresenta la maschera di Hopalong Cassidy, l'attore di serials Kirk Alin è per tutti il « Superman » ed i ragazzi gli scrivono semplicemente: « A Superman, Hollywood ». L'improvvisazione, la recita a soggetto, proprie della Commedia dell'Arte, sopravvivono nei film minori hollywoodiani.

« *Una volta capitò una tempesta nel bel mezzo d'una presa in esterno. Era il 7° giorno di lavorazione. (Tali film devono essere girati, al massimo, in una decina di giorni). Il regista ebbe un colpo di genio. Mutò completamente la sceneggiatura, e diede tutto un nuovo andamento al racconto* ». Un'altra volta Katzman (tipico esponente del film di categoria B), mentre girava un suo film fu disturbato dalla pioggia, ed il copione prevedeva il sole. « *Ma non si perse d'animo. Ordinò che continuassero a girare e aggiunse semplicemente la didascalia: " E improvvisamente cadde la pioggia ". Il giorno seguente tornò a splendere il sole e Sam infilò un'altra didascalia: " E poi la pioggia cessò "* (George Wood).

Il western non è solo paragonato alle primitive forme di spettacolo, ma alle « Chanson de geste », all'Iliade, all'Odissea. « *La Marche vers l'Ouest est notre Odyssée* », dice A. Bazin. Questi paralleli letterari, buoni al tempo della polemica cinema-arte non arte, sono fastidiosi anche, e forse soprattutto, per un altro motivo; per il fatto, cioè, che vanno bene per qualsiasi lavoro. Quanti libri non sono stati raffrontati, a proposito ed a sproposito, con i poemi omerici?

Alla faziosità « estensiva » del Rieupeyrout (che considera « western » qualsiasi film di storia americana fino agli inizi del XX secolo), fa riscontro la « faziosità restrittiva » del Chiattone, per cui opere come *Cimarron, Stagecoach, My Darling Clementine, The Cowered Wagon, The Plainsman, Union Pacific, The Texas Rangers, Western Union* non sono autentici « western ». Il giusto mezzo è rappresentato dal Kezich e dal suo gruppo che considera « western » tutti i film « western ». Comunque gli ultimi studi hanno contribuito alla scoperta di film completamente dimenticati. Ad Antonio Chiattone si deve la precisa ed approfondita analisi del *Cavallo d'acciaio* ed una presentazione « inedita » di un altro film, ormai introvabile, dello stesso Ford: *I tre birbanti.*

Il Rieupeyrout riempie alcune preziose pagine con analisi critiche di film quali *Cimarron, Ombre rosse, Sfida infernale, Il massacro di Fort-Apache, L'amante indiana,* inquadrandoli felicemente nel loro ambiente storico-letterario-folcloristico.

Inoltre, il Chiattone è il solo ad esaminare minuziosamente, con un affetto forse un po' eccessivo, alcune delle migliori « horse-operas » dei primordi del parlato.

Però, molti altri film avrebbero bisogno di una revisione, che molto spesso potrebbe riservare gratissime sorprese. Potrebbe darsi, ad esempio, che il Van Dyke piú interessante non risultasse quello dell'*Uomo ombra* o della serie esotica, ma il regista del ciclo pellerossa del « colonnello » Tim Mc Coy. Certo, ad una revisione del genere si oppongono difficoltà quasi insormontabili, poiché lo studioso dovrebbe, nella maggioranza dei casi, esercitare quella « critica di memoria », di cui parla Glauco Viazzi che è « discontinua, incerta, labile », e ripiegare, volente o nolente, su materiale pubblicitario o semi-pubblicitario rinvenuto su qualche muffosa bancarella.

Grosso modo, il Chiattone ed il Rieupeyrout si sono attenuti al principio della discussione limitata a film realmente visti e, soprattutto per il ticinese, « vissuti », quasi mandati a memoria.

Ed hanno fatto bene, niente essendo piú irritante di certi « saggi » elencati in disordine, una serie di nomi tutti uguali, tutti sullo stesso piano, punteggiati dai soliti aggettivi qualificativi: « impegnativo, valido, sostanzioso, importante », ecc. ecc. Siffatti « saggi » non interessano nemmeno il filologo puro e denotano soltanto la pigrizia e l'impreparazione dello « studioso », il quale, evidentemente, presa una qualsiasi storia del cinema si è messo a ricopiare distrattamente qualche titolo, piú o meno western, di film da lui mai visti o conosciuti aggiungendovi — di suo — il condensato bagaglio di aggettivi né carne, né pesce.

Va inoltre notato che nell'attribuzione alla categoria western si sono fatti molti passi avanti. Malgrado il titolo *Civilization, Fighting Heart* e *Massacre* (di Crosland) sono rispettivamente un film pacifista, un film di ambiente pugilistico ed un film antirazzista.

Al Chiattone va anche esteso l'elogio per le sue buone «gallerie » dei piú interessanti personaggi del genere, attori e registi, sempre studiati, non da lontano. Il Rieupeyrout restringe la sua analisi al solo Boyd-Cassidy, dedicandogli una particolare attenzione, per la caratteristica da lui sostenuta di « eroe nazionale », risplendente *« nero di costume, bianco di capelli al sole delle false-grandi pianure sciabolate dai raggi delle lampade elettriche »*.

E da un punto strettamente filologico a quali posizioni si è giunti ?

Giulia Veronesi dice che il libro di Chiattone *« è nato dal nulla. L'autore ha impiegato anni a trovare un nome, una data, una fotografia; anni di ricerche e di vera pazientissima fatica...»*. Non sempre i risultati sono stati soddisfacenti; per Tom Mix fu costretto a ricorrere ad un opuscoletto contenente la sua biografia romanzata, edito dalla casa editrice Gloriosa di Milano, per la collezione popolare e divistica: « I grandi artisti del cinema », una specie di parente povero dei supplementi mensili di « Cinema illustrazione », allora di là da venire.

Per un curioso caso, questa modesta ed insicura pubblicazione è finita addirittura nella Bibliografia del Kezich, quale « volume » particolarmente dedicato al western.

Tuttavia, malgrado le facili critiche, le « schede » di Chiattone, costruite dal « nulla », sono ancor oggi le piú attendibili. L'unica grave lacuna, già rilevata dal Kezich, è l'ignoranza del famoso « Index » fordiano di William Patrick Wootten (febbraio 1948) e qualche dato anagrafico piuttosto strano.

E nel Chiattone, inoltre, si nota meno, che nei due saggi venuti dopo, quella disarmonia tra film parlati e film muti, per cui i primi fruiscono di una citazione sovrabbondante ed i secondi si limitano alle citazioni dei western di Griffith e di Ford desunte dai noti Index di « Sight and Sound ».

Ai cavalli « celebri », sempre il Chiattone, consacra alcune pagine veramente ispirate: le migliori del libro e le uniche in tutta la saggistica western.

Le conclusioni da trarre dal nostro esame sono poche e, crediamo, chiare: in un paio d'anni il western è uscito dalla nebulosa che lo circondava per merito di tre lodevolissimi studiosi, i quali hanno incominciato un immenso riesame critico. Il loro lavoro non è ancora compiuto, essi stessi od altri lo completeranno od, almeno, si avvicineranno sempre piú al compimento. Si tratta di un lavoro di gran mole, non facilmente esauribile. Tuttavia, anche gli studiosi che verranno non potranno non guardare con riconoscenza alle fatiche immani e veramente « pioniere » di Chiattone, di Kezich e di Rieupeyrout.

Mario Quargnolo

Variazioni e commenti

Una violetta appassita

La polemica appassionata sugli avvenimenti del giorno è altra cosa dall'arte letteraria anche se, quando a farla è uno spirito veramente dotato, ha un significato, ed un valore critico. Unendo la decisione contingente alla narrativa si corrompe, contemporaneamente, l'una e l'altra, perché diversi hanno, o dovrebbero avere, i fini. Si vivifica il romanzo solo riportandolo alla scuola della vita; non spingendolo sulla strada della polemica, alimentata dalla cronaca. Incapace, questa figlia adultera della storia, nel rapido annullarsi in una depauperata semplicità, di rinserrare le costanti, interne ed esterne, dell'esistenza, legando la rappresentazione alla spiegazione; alimentando il motivo tematico non su reazioni psicologiche, sibbene su profonde risposte.

Eppure, particolarmente se legato ad una educazione, come l'inglese, che trasforma ogni motivo nel romanzo, lo scrittore, sollecitato dagli avvenimenti, invece di tendere ad una dimensione profondamente sentita scivola facilmente sulla china degli umori, dei facili gridi, dei diverbi, destinati a non incidere.

Dimentica di interpretare gli ambienti e gli avvenimenti, per la collocazione, seppur venata di ironia, nuda e semplice, nel quadro. Come ha fatto, per l'ambiente cinematografico e per le vicende prebelliche, Christopher Isherwood con " La Violetta del Prater " (" Prater Violet ", Mondadori 1948).

Lo scrittore veramente dotato non può non sentire i problemi della propria epoca, ma, avvicinatosi alla pagina bianca, ha da portare un lavoro di cernita sulla scelta sentimentale; ha da evitare la parola di giudizio sulla tensione dell'ora, sull'avvenimento del giorno. Per non perdere di vista il disegno della condizione

dell'uomo, e confondere posizioni, assunte in un particolare momento, battute umorali, per verità.

Il libro di Isherwood non risponde ad un tale impegno.

L'etichetta della " narrazione ", la dicitura del " romanzo " è posta ad apertura di una trattazione di fatti, realmente vissuti dallo scrittore, leggermente mutati nei nomi e nelle movenze. Però, anche la testimonianza, la raccolta di esperienze sotto una prospettiva interpretativa, rientrano negli interessi della letteratura.

Certo una letteratura minore, non artisticamente compiuta, interessata ad opere che all'atto della pubblicazione sembrano racchiudere le spiegazioni della tensione dell'ora — e questa pare sempre la piú importante, la sola che conti — , mentre piú tardi, superata la stagione, diminuita l'attualità, perdono ogni consistenza emotiva. E i limiti dovuti all'impostazione polemica saltan fuori evidentemente.

La seconda lettura rivela infatti, oltre alla vivacità saporosa, ai risultati esterni che resistono, la gracilità del tessuto meditativo di " La Violetta del Prater ", la facilità del gioco della fantasia isherwoodiana. Dimostra il valore non poetico, solo psicologico; la sua importanza di prova minore nella carriera di Isherwood.

Tra gli scrittori piú interessanti, maturati nell'anteguerra, egli è autore di passaggio tra la letteratura quotidiana, colorata da suggestioni di moda, che, non molto dopo l'incontro, si disperde nella memoria, e la narrativa impegnata maggiormente. I suoi romanzi, scaltriti nella costruzione, percorsi da un ritmo spedito, puntano su situazioni e paesaggi umani nuovi (come, stavolta, l'ambiente dei cinematografari); mai eccessivamente abusati.

Per molte stagioni i suoi risultati non sono incisivi, per la posizione di divertito disinteresse dell'autore verso la materia; che, seppure attraverso la polemica, si avvicina con " La Violetta del Prater " ad un progressivo sgelamento.

Legato agli ambienti letterari inglesi, vive, per molto, dei loro limiti. Passa le giornate in attesa delle riunioni — i " parties " — serali, dove si incontra con i giovani scrittori per discutere, e svolgere brillantemente le idee sulla tela della conversazione. Respira l'aria, di cui recano ricordo le pagine di " Afternoon Men " di Anthony Powell, di cui è lontana, e sconvolta eco in " Sempre piú bandiere " (" Put out more flags ") di Evelyn Waugh.

La facilità discorsiva, l'abbondanza dei dialoghi dei suoi primi romanzi è spia del clima, in cui lo scrittore è immerso prima del 1938; ancora incerto sulle strade su cui indirizzare la propria intelligenza.

Chiuso nell'orizzonte ridotto del disimpegno umano, dell'ironia corrosiva, ma limitata, si trova, avvicinandosi la guerra, a non aver risolto la propria vocazione umana, con timbro secco ed essenziale. A non essere giunto ad una scelta morale ed estetica, mentre gli avvenimenti precipitano, scompigliando la dolce tranquillità degli usi, delle conversazioni.

" La Violetta del Prater " documenta tale situazione d'incertezza, risolta dall'autore con una reazione violenta, che, per carenza di preparazione spirituale, d'umanità sofferta, si muta in facile polemica.

Isherwood sente, con evidenza, d'essere contrario al mondo del cinema, intento a preparare racconti d'evasione, d'astratta inconsistenza su Vienna mentre la città è preda dei nazisti; ad una cultura dimentica completamente che, oltre le formule intellettuali, preme la vita comune, che si agita e colpisce con crudeltà.

Capisce ciò che non vuole, anche se ancora non riesce ad evidenziarlo con un tono narrativo piú energico. Anche se la sua polemica si ferma ad una parte disgregatrice.

La situazione incerta di Isherwood produce il tono ibrido della narrazione di " La Violetta del Prater " in cui manca la visuale del moralista autentico, che, attraverso il caotico mondo del cinema, giunga a condannare, o ad assolvere, un costume ed un sistema morale. E' presente invece la scrittura irridente dell'umorista, che mostra le situazioni di facile gusto, senza inserirle in un organico discorso coerentemente sviluppato e concluso.

Concluso non dalla moralistica, mancante ai fatti, e apprestata per ultima — come, qui, accade — nel finale; ma di pagina in pagina a commento implicito.

Lo scrittore dà l'immagine picaresca d'un ambiente caotico ed ambiguo, pieno di illusioni impossibilitate a trovare realizzazione; e non va oltre la decalcomania, alla radice delle questioni.

Scrive: « Gli studios non sono in realtà che le regge del sedicesimo secolo. Vi si vede ciò che vedeva Shakespeare: il potere assoluto del tiranno, i cortigiani, gli adulatori, i buffoni, gli intriganti insidiosi, ambiziosi. Ci sono donne fantasticamente belle, favorite piú o meno ufficiali. Ci sono grandi uomini che cadono subitamente in disgrazia. C'è la piú folle dissipazione, e la piú gretta economia su questioni di pochi soldi. C'è un enorme splendore, puramente fittizio; e anche l'orrendo squallore nascosto dietro gli scenari ».

Proprio nella resa dello squallore, umano ed ambientale, Isherwood è limitato.

Batte, continuamente, sul caotico, mai però con la tristezza dello scrittore che ha visto dal cinema inaridire i propri tentativi, le proprie ambizioni (anche la figura dell'intellettuale, ieri notevole poeta, oggi segretario del produttore, è povera di colore, di incisione poetica); ma con la distaccata osservazione di chi passa per Cinelandia senza bruciarsi le ali, e sente, quell'ambiente, lontano. Tanto lontano e indecifrabile da non meritare una soverchia attenzione, posta oltre l'ironia. E derivate dalle prime impressioni, sempre limitate.

Della " sezione soggetti ", degna d'essere gettata coi mucchi di carta ammuffita nel Tamigi (« ma la polizia ci arresterebbe per inquinamento d'acque pubbliche », *dice Lawrence, la figura schizzata con maggiore vivacità del romanzo), scrive*: « C'erano scaffali ricoperti di tele di ragno, file interminabili, da terra al soffitto : e cosí stipati che non ci sarebbe entrato un dito non ostante tutta la buona volontà ». « C'erano poi i libri, i romanzi e le commedie che lo Studio aveva comperato per farne dei film. A ogni modo, questo si diceva che fossero; ma allora perché l'Orario Ferroviario Generale del 1911 ? ».

Anche la descrizione degli studi, mentre si sta girando il film, di cui il romanzo racconta la realizzazione, sono descritti col tono dello spettatore giunto per poco in un ambiente a lui sconosciuto; e tutto vuol vedere e conoscere, portando su ogni particolare il proprio parere. Pensato definitivo, mentre è, per carenza di documentazione, il piú semplice, e il meno veridico.

Scrive Isherwood: « Sotto un firmamento di " ponti " e catwalks, dai quali piove la fredda luce delle lampade simili a pianeti, si leva l'incongrua architettura semismantellata della scena; porticati, sezioni di case, colline di legno e tela, enormi sfondi fotografici, prospettive di strade; una specie di Pompei, ma piú desolata, piú irreale, perché questo è, letteralmente, un mondo in penombra, un limbo di immagini riflesse, una città che ha perso la sua terza dimensione. Solo l'intrico dei grossi cavi elettrici è solido, pronto a farvi inciampare mentre attraversate il capannone. I vostri passi echeggiano con una sonorità innaturale: e vi accorgete, alla fine, di camminare in punta di piedi. In un angolo, fra queste rovine, c'è vita ».

Isherwood, come dimostrano i passi citati, distende la gracile materia con scorrevolezza; la frena nei numerosi dialoghi, pungenti e briosi, in cui spesso le figure dicono molto di piú della loro conformazione mentale, delle rapide annotazioni — quasi didascalie — esplicative. Giunto, però, il momento della resa, quando la pagina attende il giudizio sul mondo evocato, si sperde

Centro Sperimentale di Cinematografia
BIBLIOTECA

nella polemica sterile (come il ricorrere all'invasione dell'Austria, da parte dell'esercito nazista, per rinvigorire il tessuto narrativo), accumulando battute e riferimenti svuotati di sostanza. Invano le osservazioni si affiancano, ché di rado, e mai compiutamente. restituiscono la testimonianza su una generazione, strappata dalle vicende prebelliche ai dolci " ozi " intellettuali, al cinema come divertimento. E neanche su un solo destino.

La carenza produce la frammentarietà schematica delle figure, che non si organizzano a personaggi. Meno di tutti riesce allo scrittore delineare con sufficiente approssimazione Bergman, il regista tedesco, spinto dal bisogno a dirigere in Inghilterra un film sulla Vienna del passato, pieno di vapori romantici. Mentre la città, in cui vivono i suoi famigliari, vive ore drammatiche.

Evitato il tono di partecipazione sentimentale — che poteva portare la figura al vuoto dell'esagerazione, segnandola in modo marcato, troppo insistito — lo scrittore segue, ora con ironia, ora con benevola indulgenza, la gran recita di Bergman. Assistendo e commentando, come impaurito dal pericolo di lasciarsi commuovere, di giungere alla pietà. E quando vi si approssima, piega via il tono: « Non era piú un imperatore, ma un vecchio clown, tutto scarmigliato, nella sua troppo sontuosa vestaglia di seta. Tragicomico, come tutti i clowns quando li si vede riposare dietro le quinte, dopo lo spettacolo ».

Su un tono di recita, ora a luci livide da ribalta, ora piú riposte, ma sempre stravolte, artificiali, si muove il regista, che parla del film: « Fece coppa delle mani, amorosamente, come intorno a un fiore prezioso: il film è una macchina infernale. Una volta che sia accesa e messa in moto fa i suoi giri con una dinamica irresistibile. Non può fermarsi. Non può chieder scusa. Non può ritrattare piú nulla. Non può attendere che comprendiate. Non può spiegarsi. Ma semplicemente matura verso la sua inevitabile esplosione. E questa esplosione, noi dobbiamo prepararla, come anarchici, con la massima ingegnosità e malizia... ».

La declinazione psicologica di Bergman è basata su una altalena di entusiasmi, di indignazioni, di scoramenti: è l'intellettuale che non conosce, nel proprio vocabolario, la parola umiltà; e, continuamente, parla di politica, di psicologia, di sociologia, di poesia e di film, legando il buono al banale. Sopratutto di film, sa discutere: « Il film è una sinfonia. Ogni movimento è scritto su una certa nota. E c'è una nota che deve essere identificata e colpita all'istante. E' caratteristica di tutto l'insieme. Richiama irresistibilmente l'attenzione », *dice descrivendo una sequenza.* « Fu una cosa sbalorditiva. Tutto divenne vivo. Gli alberi cominciaro-

no a tremare alla brezza serotina, si sentivano le orchestre, si vedevano le giostre roteare ».

Sembra che la zona di superficie, sia la sola che conti. Ma Isherwood, ad un preciso momento, intende andare oltre; illuminare i punti nascosti d'autocoscienza, che sorgono a tratti anche in Bergman, facendo affiorare anche per lui il vocabolo umiltà. E, questo, quando confessa di ritenere che la " Violetta " non avrà un buon profumo, o forse « non bisogna disperare. Chi sa? Forse, dopo tutto, riusciremo a offrire al signor Chatswodth un delizioso mazzo di fiori, una magnifca sorpresa ».

Ma innestare un tal tema su un tessuto gracile, solo rafforzato dalla polemica, è quasi impossibile. Per cui il motivo, appena apparso, si disperde, sostituito da altri piú leggiadri. E meno compiuti. Affiora soltanto nel capitolo finale, assai bello (« Era quell'ora della notte in cui i lampioni stradali sembrano splendere di un fulgore remoto, insolito come pianeti senza vita... »), *che porta una nota di commozione, non integrata al resto. Rimasta staccata, e non fusa.*

Proprio la mancata fusione di giudizio e di rappresentazione rende " La Violetta del Prater " la descrizione divertita di un ambiente caotico, e non il romanzo, che attraverso il mondo dei cinematografari, giunge a risultati di introspezione umana.

La violetta appassisce, come recisa ed abbandonata tra la polvere di uno studio; e il film, proiettato sullo schermo, procura, oltre i dispetti, a Isherwood " un sacco di quattrini ", a Bergman un contratto per Hollywood: sono le grandezze, e le miserie, del cinema.

Francesco Bolzoni

Il mezzo secolo di Greta: addio alla "Divina„

Riaffiora ogni tanto sul gran mare della cronaca, quotidiani e rotocalchi sguinzagliano i loro fotoreporters sulle sue tracce ogni volta che si viene a sapere che, proveniente da qualche parte del mondo, è nuovamente piovuta tra noi con l'inseparabile cerbero accompagnatore, con il consueto piccolo corteggio. Allora ricompaiono, regolarmente, quelle sue tristi immagini: gli

abbigliamenti stravaganti, i grossi occhiali neri che nascondono gran parte del volto sfiorito, e l'immancabile cappello a campana risolutamente calato sul viso; e vien fatto di chiedersi cosa ci sia, dietro a quel desiderio di incognito nel quale scorgi, nonostante tutto, una punta di intenzione pubblicitaria, un bisogno non del tutto celato di restare a galla, di superare l'indifferenza e la dimenticanza. Forse è l'estremo strattagemma con cui Greta Garbo — tornata oggi ad essere, come agli inizi della carriera, Greta Gustafson — cerca di perpetuare il proprio mito, trasferendolo, in uno sforzo impossibile, dalla finzione alla realtà.

Dicevo, uno sforzo impossibile, poiché il mito della " Divina " è — era — tutto posticcio, fasullo; tutto scritto sulla celluloide, una materia, come è noto, delle piú fragili e distruttibili: senza appigli o riferimenti alla realtà, puro prodotto di una moda e di un clamoroso battage pubblicitario, come tutti i miti, del resto. Un episodio — il piú grosso episodio — di quella effimera storia del divismo che oggi non interessa seriamente piú nessuno. E in fondo è logico che, tentando di dargli un seguito al di là di ogni sua possibile misura, la Garbo si appigli ad espedienti che, tutto sommato, ci appaiono oggi un po' ridicoli; nello stile, appunto, del sensuoso aggrapparsi ai tendaggi, o delle febbrili carezze scambiate con qualche John Gilbert dai riccioletti sul collo e dalle basette alla cocchiera.

Oggi che è arrivata al traguardo dei cinquant'anni — Greta è nata infatti il 18 settembre 1905, a Stoccolma — e che da quattordici è uscita dal mondo febbrile degli studi cinematografici, ci sono due modi di parlare di lei, di ricordarla. Due diversi toni di discorso: uno è quello aulico, celebrativo, che viene solitamente usato in circostanze come questa, e allora si dice di lei che è stata la piú grande attrice cinematografica di tutti i tempi, le si riconosce il merito di aver creato un personaggio indimenticabile (di piú, valido e onesto); si parla delle sue doti espressive citando " il suo viso che pare un abisso " (e ci si immagina la macchina da presa che ne scopra le infinite pieghe; ogni piega un valore, un significato). Ammettiamo pure che si tratti di un tono giustificato, specie se suggerito da un fondo di giovanile nostalgia. Ma pure ce n'è un secondo, che nasce magari dall'aver rivisto, oggi, " capolavori " celebrati quali Mata Hari, Queen Christina *o* Conquest, *rispolverati per l'occasione da qualche distributore speranzoso (o segretamente innamorato); ed il tono è diverso, non c'è nostalgia al suo fondo ma piuttosto tristezza. E' triste, inevitabilmente, constatare che l'idolo ti si sgretola fra le mani, che non c'è, era costruito sul nulla.*

Che senso verace, concreto, si può riconoscere ad un'esperienza come quella della Garbo, maturata a base di sospiri e mossette in un'epoca delle piú precarie e difficili per l'uomo comune — l'uomo coi piedi sulla terra —; quanta parte della verità umana del suo tempo riuscí, l'attrice, a trasferire nelle sue apparizioni, a comunicare ai suoi simili? Chi " crea " i miti non si pone, evidentemente, interrogativi del genere (lo facesse, cambierebbe mestiere): ma se, per fortuna, ai miti abbiamo cessato di credere, le domande vogliono oggi una risposta, e Greta è in grado di darcela.

« Io stessa ho scordato il mio viso; per offrire agli uomini questa meraviglia fuori del tempo, questo splendore dei miei tratti, cosí che essi sullo schermo l'adorino, ho dovuto alterare il corpo donatomi da Dio... La giovane carne non manda piú il suo calore; non sfavilla piú attraverso i belletti, gli indumenti, le creme. Mi sono distrutta, mi sono sacrificata per l'immagine di una bellezza che può soddisfare ciascuno di questi milioni di desideri delusi, di attese senza speranza. Io sono quella che questo adolescente non troverà giammai, e quella che per mezzo secolo questo vecchio cercò invano e che questa donna avrebbe voluto essere, al fine di trattenere colui che la tradiva ». *Potrebbe rispondere cosí, con le parole che a suo tempo estasiarono uno scrittore illustre: ma chi la salverebbe dal ridicolo? Eppure sarebbe l'unica risposta, e son bastati quindici anni per renderla pazzesca, da " terribile " e " affascinante " che era. Non vorremmo sentirla, oggi, neppure sulle labbra di una diva casalinga a fumetti.*

Col cappellone a campana e gli occhiali neri, la Garbo è oggi il monumento di un'epoca irrimediabilmente lontana e perduta, il simbolo di un narcisismo insistito e urtante (il suo) e di un pervicace masochismo (quello degli spettatori). La traccia che ha lasciato è tutta fuori della realtà e della storia, trionfo di un cinema inteso come stupefacente e come negazione di ogni serio tentativo di comunicazione; cosí come le sue interpretazioni perfette, ma senza verità e senza vita. Certo, non è senza significato che proprio dagli anni della guerra (1941) la " Divina " non sia mai piú apparsa su di uno schermo; nella sua decisione ci fu probabilmente il segno di una estrema coerenza: Greta non aveva piú nulla da dire. Il cinema aveva dato proprio allora Furore; *infuriava il conflitto, Strand, Hurwitz, Dmytryk maturavano altri argomenti, ebrei, reduci, negri invece di contesse polacche o di spie fascinose. Il capitolo della Diva era chiuso.*

Potrebbe riaprirlo adesso, in epoca d'arcadia ritrovata. Tutto

sommato, e nonostante il mezzo secolo, avrebbe ancora dei bei punti da dare alle leziosità inconsistenti delle ultime Hepburn o Kelly. Ma resta in disparte, ed anche questo è un bel punto, a suo favore. « Avete capito perché mi nascondo? Per pietà verso quelli, perché essi non sappiano che io non esisto ».

Queste sue oneste parole acquistano, oggi, un'attualità straordinaria. Diamole un addio, a Greta: che continua a nascondersi, a camuffarsi (senza piú la ricercatezza di un tempo, magari), a non esistere. Un addio e un augurio, che dietro la maschera sia ben viva, e presente a se stessa.

Giuseppe Sibilla

Una lettera di De Sica

Riceviamo da Vittorio De Sica la seguente lettera, che pubblichiamo facendola seguire dalla risposta di Sergio Frosali, da essa chiamato in causa.

Egregio Direttore,

in un precedente numero della Sua rivista apparve una intervista mia con il vostro collaboratore Signor Frosali.

Fra le tante cose dette, il Frosali mi attribuisce una risposta negativa alla domanda: Se consideravo Oro di Napoli *alla stessa altezza dei miei precedenti film:* Ladri di biciclette *e* Umberto D, *anzi asseriva che « perentoriamente avrei risposto di no ».*

Siccome è mio convincimento che il film Oro di Napoli *non ha nulla a che vedere con i due sunnominati film, per carattere, per stile, per esecuzione di attori, io non vedevo nessuna attinenza con quei films che sono stati impostati a suo tempo in maniera molto diversa.*

La differenza dello stile di esecuzione non dà diritto al Frosali di pensare che io rinneghi la validità artistica, profondamente umana di Oro di Napoli.

Quindi il Signor Frosali ha capito male o ha equivocato.

Uno dei maggiori compiti che io ho affrontato nella lavorazione di Oro di Napoli *è stato quello di attenermi il piú possibile allo spirito, alla profonda conoscenza del popolo napoletano di Giuseppe Marotta autore del libro omonimo che tanto successo ha ottenuto nel mondo.*

Sono orgoglioso quindi di aver portato sullo schermo l'opera di Giuseppe Marotta, ciò che ho fatto con lo stesso entusiasmo e la stessa passione che ho messo nella creazione dei miei precedenti films.

Con cordiali saluti.

Suo dev.mo Vittorio De Sica

C'erano altri amici, insieme a De Sica e a me, quella sera in cui all'albergo « Baglioni » davanti ad alcuni bicchieri di Negroni si parlò

del film *L'oro di Napoli* che sarebbe stato proiettato a Firenze il giorno dopo. Li ho voluti consultare a quasi un anno di distanza per confortare il mio ricordo di quella comune conversazione. E m'è tornata la conferma di quanto ho scritto: De Sica, che prima aveva parlato de *L'oro di Napoli* per il quale era lí con noi, richiesto di fare una graduatoria dei suoi film in ordine di merito, citò con sicurezza *Umberto D.* e poi gli altri, senza nominare *L'oro di Napoli.* Sembrò a tutti che l'omissione, e il tono entusiasta con cui il regista era passato a parlare delle sue grandi opere passate, avessero un significato. Gli fu quindi posta una domanda un po' sconveniente, dato il momento: quale posizione *L'oro di Napoli* avrebbe potuto occupare in tale graduatoria. La risposta venne, sia pure di traverso: risultò evidente che De Sica non poneva *L'oro di Napoli* al primo posto né al secondo pur parlando per esso di « opera d'arte ». Sembrò a tutti un'ammirevole obbiettività, proprio nell'occasione pubblicitaria dell'intervista.

Purtroppo in certe conversazioni volanti, quando mancano storiografi e nastri registratori per affidare lapidariamente le parole all'eternità, bisogna rassegnarsi all'arma incerta del ricordo comune, anche se le virgole e gli accenti non vi sono marcati con la precisione assoluta e immutabile dei detti che passano alla storia. Mi resta il dispiacere di essere in disaccordo, circa un dettaglio, con De Sica; ma l'insistere sulla mia versione dei fatti contro la sua smentita non turba minimamente il conto che io faccio della sua opera. Né potrebbe essere altrimenti: i film sono cose incontrovertibili, le parole vanno e vengono.

Sergio Frosali

Comunisti e non

Nel numero del 25 ottobre scorso di "Cinema Nuovo" Luigi Chiarini polemizza con "La Civiltà Cattolica" che individua la sua opera di critico — almeno quella piú recente — come dominata da una visione marxistica.

Sappiamo che non è di buon gusto inserirsi nelle polemiche altrui, ma il Chiarini nel difendersi dalla taccia di filocomunista adduce come testimonianza la collezione 1951 di "Bianco e Nero", che fu l'ultimo anno di sua direzione della nostra rivista.

Egli cita i nomi dei collaboratori per poter dire infine che non si tratta di comunisti o di filocomunisti, eccezione fatta per il Barbaro, il Viazzi, il Quaglietti e il Chiaretti.

Naturalmente nel corso della risposta il Chiarini trova la maniera di accusare di "coloritura clericale" "Bianco e Nero", cosí com'è oggi.

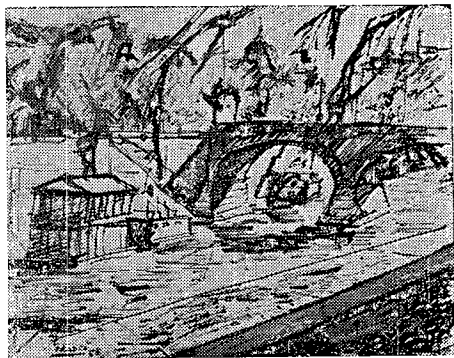
Strana accusa, quando si pensi che tutti i nomi (o quasi) da lui addotti a giustificazione del suo spirito di liberale tolleranza sono di attuali collaboratori della nostra rivista. E allora? Come mai queste in-

signi persone nella rivista diretta da Chiarini erano segnacolo di apertura mentale e in quella diretta dal suo successore sono esempio di oscurantismo?

A meno che il "Bianco e Nero" di questi ultimi anni sia divenuto "parrocchiale" soltanto perché non si sono più Chiarini, Barbaro e compagni.

In tal caso però sarebbe giustificato il giudizio della rivista dei Padri Gesuiti per cui, alla stessa stregua, "Bianco e Nero" del 1948-49 era di intonazione materialistica e marxistica proprio perché ne facevano parte Chiarini e i suoi amici, più su ricordati.

Quanto al "clericalismo" dell'attuale "Bianco e Nero", contrapposto al "carattere antologico, aperto a tutti i seri contributi al di fuori di ogni discriminazione ideologica" che la rivista avrebbe avuto alcuni anni fa, passiamo la qualifica per le opportune meditazioni a quegli amici che — come ci riferiva il regista Lattuada durante i recenti incontri culturali italo-inglesi al Centro Sperimentale di Cinematografia — si lagnavano del fatto che avessimo ospitato nelle nostre pagine dei collaboratori comunisti.

E la serietà di queste accuse equivale a quella che ci viene oggi dall'ex direttore della nostra rivista. (N. d. R.).

I LIBRI

HENRI AGEL: *Le cinéma a-t-il une âme?* e *Le cinéma et le sacré* - Les Editions du Cerf, Paris, 1953.

Già altre volte abbiamo avuto modo di rilevare come la critica francese sia da tempo orientata verso la ricerca di temi spiritualistici nella produzione cinematografica. L'evidente influenza di moderne concezioni filosofiche ha spinto gli studiosi piú attenti a superare il pregiudizio formulato da alcuni teorici del film, secondo cui il cinema sarebbe per sua stessa natura non solo specchio della realtà, ma arte esclusivamente realistica, e li ha portati ad indagini piú vaste, di problemi piú profondi e meno riconoscibili. Tra questi Henri Agel, cattolico, critico di *Terre Humaine* e professore all'I.D.H.E.C., ha interessi scopertamente trascendentali. Nelle due brevi opere di cui ci occupiamo e che, come vedremo, si integrano a vicenda, si è proposto di passare in rassegna i film che portino, in un modo o in un altro, un messaggio spirituale. Tale messaggio, dice l'autore, può celarsi sotto svariati aspetti: in temi direttamente non legati allo spirito, come la natura, l'infanzia, i rapporti umani e sociali, lo amore; può invece apparire palese in quelli che trattano la fede, il sacerdozio e la vocazione, le meraviglie del creato. Al primo gruppo di film è dedicato « Le cinéma a-t-il une âme? » quasi uno studio introduttivo del piú impegnativo e posteriore « Le cinéma et le sacré ». Ora, come il lettore capirà agevolmente, per i film del primo gruppo il campo era estesissimo, di conseguenza il processo critico molto arduo. Agel ha adottato dei criteri forse scolastici, ma accettabili in genere: comincia col precisare che se l'autore del film è un mediocre, se non si tratta in altre parole di un artista, il film realizzato non potrà essere carico di spiritualità, non avrà *une âme,* si tratti anche di una vita di santi. Affermazione tanto giusta da sembrare ovvia. Aggiunge poscia

l'autore che il contributo del soggettista è senz'altro determinante: altra premessa condividibile, ma putroppo esteticamente monca. E' evidente infatti che o si parte dal concetto che il film è arte di collaborazione, e allora bisogna riconoscere anche il contributo di altri realizzatori, o si attribuisce senz'altro nel bene e nel male l'opera ad un solo autore: il regista. In questa seconda ipotesi ci sono dei soggetti che, per quanto carichi di spiritualità, possono uscire sviliti una volta realizzati. E allora non basta piú dare un posto... onorifico nella storia del cinema a Coward e Zavattini, a Carl Mayer e Ben Hecht. Bisogna anche fare spazio a certi operatori e musicisti — per esempio — oppure dimenticare il regista e tutti i suoi collaboratori nel caso di un film modesto e mediocre come *Le chiavi del Paradiso*, il cui soggetto era magari potenzialmente ricco di spiritualità.

Il discorso dell'autore poi si fa ancor meno chiaro quando si tratta di precisare il contributo degli attori. Secondo Agel esistono interpreti nel cui volto si legge una carica d'interiorità spirituale, che invece non si riscontra in altri. Ora è chiaro che una distinzione del genere corrisponde precisamente a quella tra bravo e mediocre attore, tra buona e cattiva recitazione. Invece Agel, con criterio troppo opinabile, (tra l'altro è risaputo che un interprete, anche bravo, può rendere bene o male secondo che sia diretto a dovere) attribuisce doti di interiorità ad un certo numero di attori — tra cui citiamo la Edna Purviance, Mosjoukine, la Garbo, la Celia. Johnson, la Magnani, Muni, Charles Boyer (?), Mason, Fresnay e Bogart e le nega risolutamente ad altri, i cui volti sono definiti « superficiali ». E' facile sorprendersi scorrendo un elenco in cui tra questi ultimi si trovano Mary Pickford, Brigitte Helm, Valentino, Michèle Morgan (!!!), Arletty, Jouvet, Marlène, Brasseur. E' chiaro che il nostro autore si trova cosí in mano una carica di tritolo assai pericolosa. Che gli esplode al punto giusto, quando cioè tira le somme e per trovare i film di mezzo secolo carichi di spiritualità cerca i registi, i soggettisti e gli attori che cosí approssimativamente ha distinto in « buoni » e « cattivi ». Crivellando crivellando gli rimangono *La febbre dell'oro*, *La madre*, *Giglio infranto*, *Giovanna D'Arco* (Dreyer) e — con qualche riserva perché vi manca il coefficiente attori — *Nanouk*, *Ladri di biciclette* e *Hallelujah*. Troppo poco! Non hanno forse « une âme » *L'ultimo uomo*, *Paisà*, *Cranquebille*, *La règle du jeu*, per esempio? Omettere film come questi vuol dire dimenticare mezza arte del film. Ed alcuni tra i registi piú importanti, di conseguenza. Clair e Lang infatti vengono lasciati all'addiaccio.

Ma, come spesso accade, dopo le opinabili sistemazioni della prefazione, al momento di esaminare i film le idee si rischiarano. Per ogni fattore potenzialmente spirituale — la natura, l'uomo e la natura, i rapporti sociali, l'amore, la fede — Agel ha scritto un capitolo. E si fa quasi sempre leggere con attenzione e rispetto. Come per esempio quando opera una corretta discriminazione tra i film che hanno visto la natura solo come elemento decorativo (*Orizzonte perduto* di Capra) o ne hanno sfruttato i grandiosi fenomeni a fini spettacolari (*La porta proibita* di Stevenson-Welles) e quelli che invece ne mostrarono il fascino profondo e l'intima forza (*Tempeste sull'Asia* di Pudovkin) spesso rivelandone la profonda connessione con le passioni umane (*Il vento* di Sjöström). Quando poi questa spiritualità della natura ha mosso gli uomini a cercarne aspetti reconditi e misconosciuti, allora nascono i film d'esplorazione, quasi una *mission* — scrive Agel — di cui i piú puri esemplari rimangono le opere di Flaherty. Che contengono un messaggio ben piú lirico di quello, ombreggiato da sfaccettature sociali, dei réportage di Ivens e di Buñuel. A questi autori Agel non perdona lo sforzo per inorridire, per coartare criticamente i sentimenti degli spettatori: ma non ritiene di porre pari riserve al grande affresco messicano di Eisenstein. Qui le immagini ci commuovono profondamente, qui si ritrova quell'aspirazione alla fraternità che fa anche la grandezza assoluta del *Potiemkin*: « *En somme, ce sens lyrique et religieux du prochain qui donne aux peintures de Flaherty leur éclat tamisé, nous le retrouvons, plus tragique, dans les fresques violentes d'Eisenstein* » (pag. 60).

Ci pare in tal modo di aver dato un quadro piuttosto indicativo dei criteri di giudizio e delle preferenze di Agel. Certo, taluni entusiasmi non gli si perdonano, come quello per *Maria Candelaria*, film assai convenzionale ed oleografico, considerato di pari valore con *Tabu*, la cui classicità contiene ben altro sangue. Ma il nostro è un uomo di fede e come tale ha certi interessi passionali che è piuttosto difficile condividere. Tanto piú che, come dicevamo, lo studio di « Le cinéma a-t-il une âme? » è necessariamente striminzito (questo rimane il suo principale difetto, a nostro avviso). Piú impegnato e sopratutto meno generico è quello dell'altro volumetto: « Le cinéma et le sacré » arricchito da un'appendice critico-filosofica dell'abate Ayfre dal titolo « Cinéma et transcendance ». Dove si trovano brevemente studiati i film che potessero suscitare una *réflexion spiritualiste* il terreno era cedevole, qui, giunti direttamente a quelli che

abordent le domaine du sacré, siamo tra le alte stelle ma perlomeno ne conosciamo senz'altro il nome. Ci si potrà di primo acchito stupire nel trovare tra queste opere citato *La signora di Shangai* di Welles, ma seguiamo attentamente Agel e finiremo col non essere discordi e col riconoscere anche noi che il lirismo barocco di questa discussa opera finisce per introdurci nel campo del mistero della persona umana. « *E' una questione di stile* — scrive Agel — *non di temi* » Ne *La signora di Shangai* non siamo ancora nel campo del soprannaturale, ma in *Otello,* sí. In *Otello,* « *Le Mal attentif, sournois, infatigable, va peu à peu à ruiner toute la noblesse d'un être né pour la confiance et la générosité* » (pag. 9). A Welles, cui dichiaratamente vanno tutte le simpatie dell'autore, spetta quindi il merito di aver esplorato il campo del sacro con strumenti affatto profani. Se poi da un uomo isolato si vuol passare ad una scuola intera che ha portato perennemente l'impronta della trascendenza, ecco il cinema nordico soccorrerci ed insegnarci, attraverso i film di Dreyer, di Christensen, di Sjöström, di Stiller di Sjöberg, che esiste un ordine di cose superiori da mettere in rapporto a quelle di tutti i giorni. Dopo queste precisazioni, non resta che iscrivere nel regno del sacro i film che lo meritano: anzitutto quelli che hanno formulato la grande equazione liturgica dell'ascesa totale dal reale al divino (*La passione di Giovanna d'Arco, Dies Irae, Les anges du peché, Il diario di un curato di campagna,* in un certo senso *Rashomon*), poi quelli che han trovato gli elementi del divino nelle caratterizzazioni realistiche (*Himlaspelet, La signorina Julia*), ed infine quelli che pur trattando esclusivamente argomenti umani, fanno attraverso questi sentire la presenza del grande mistero dell'universo (*Francesco, giullare di Dio, Cielo sulla palude, Un giorno nella vita, Il Miracolo, Roma città aperta*). Va da sé che la terza categoria vuol dire solo Rossellini, il che è giusto. Meno giusto sembrerà al lettore qualche omissione, per esempio quella di *Dio ha bisogno degli uomini*: Agel rifiuta la qualifica di « sacro » a questo film, pur rilevandone l'importanza. Ora, i suoi motivi non ci paiono molto convincenti. Anzitutto quel sornione invito a diffidare da tipi come Aurenche e Bost (gli sceneggiatori), non troppo in odore di santità per aver collaborato a film come *Le diable au corps.* Questo sa un tantino di codino, non è degno di un cattolico avanzato. E poi quel rimproverare la freddezza, il meccanismo, l'intellettualismo con cui sono viste le masse dei pescatori. Ma non gli bastava la grandezza del sacrestano Tommaso, su cui evidentemente si centra l'occhio di Delannoy? E

poi perché gli danno fastidio le « belle immagini »? Forse Bresson — cosí osannato — non è forse altrettanto raffinato, altrettanto seducente, altrettanto carezzevole? E allora perché nelle opere di Bresson « *le style exprime l'âme, le style est l'âme* » (pag. 66) e nel film di Delannoy invece no? Insomma, questo aver messo da parte *Dieu a besoin des hommes* ci lascia assai perplessi. Ma vale la pena di ricordare con quanta precisione è studiato piú avanti *Un giorno nella vita,* e tutto Rossellini, e il film di Genina. Il capitolo sugli italiani — inclusa la parentesi dedicata a *Les anges du peché* — meriterebbe un discorso assai lungo e comunque porta un contributo allo studio del realismo nel nostro cinema, visto nella sua fase piú avanzata, al momento dell'incontro con i problemi dell'anima, al momento del ripensamento critico e delle crisi di coscienza.

Quanto all'appendice critico-metodologica del padre Ayfre, si tratta di una sintetica esposizione dei problemi posti al cinema dalla presenza della trascendenza. I nostri lettori conoscono diffusamente l'argomento attraverso la traduzione di « Dieu au cinéma » edita a suo tempo dalle edizioni di « Bianco e Nero ».

Fabio Rinaudo

DANIEL BLUM: *A Pictorial History of the Silent Screen,* Hamish Hamilton Ltd., London, 1954.

Quanti hanno assistito ultimamente alla proiezione di un nuovo sistema di ripresa su schermo gigante, ricorderanno come prima di mostrare al pubblico la grande novità, un amabile presentatore rifà la storia dei vari sistemi di ripresa cinematografica, sin dagli inizi.

Ad un certo punto si assiste alla proiezione di *The great train robbery* di Edwin Porter. Senonché l'illustre primogenito dei films western viene accompagnato nel suo svolgimento da un commento parlato, che col suo cattivo gusto e col suo umorismo di bassa lega distrugge il dolce incanto creato dalla sincerità di quelle ingenue immagini. Il film di Porter, e tutti i films dell'epoca del muto, a prescindere dalla loro validità artistica, hanno un valore documentario, sociale e di costume che va al di là dei limiti dello schermo, per investire numerosi settori dell'attività spirituale. Mancando la possibilità di proiettare con frequenza tali films, si apprezza maggiormente una fatica come que-

sta dell'inglese Daniel Blum che con la sua « Pictorial History of the Silent Screen », ha voluto, secondo quanto afferma nella prefazione, « *conservare alcune qualità di quel tempo* », e sottolineare « *l'importanza del cinema muto nella storia della nostra società* ». E che il suo, piú che un lavoro di storico, sia un omaggio di innamorato, ce ne fanno fede affermazioni un po' assolute e perentorie, come quella che il cinema muto « *fece il mondo piú bello a viverci* », oppure quella sull'« *autentico valore artistico dei divi di allora* ».

A parte quest'ultima asserzione, che automaticamente disconosce l'autentico valore artistico di molti divi di oggi, il limite critico di questa storia figurata è costituito proprio dalla sua connessione col fenomeno del tutto collaterale del divismo; infatti le fotografie degne di rilievo ai fini del suggerimento di un particolare linguaggio cinematografico, sono davvero assai poche.

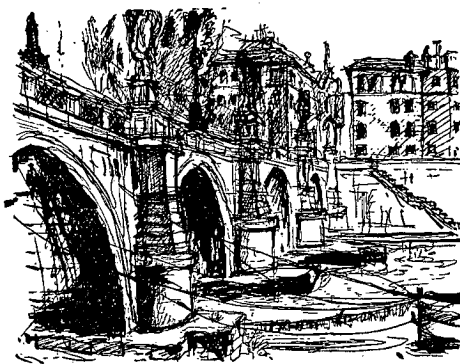
Altra pecca rilevante è la quasi assoluta mancanza di documentazione sul cinema europeo. Il cinema italiano è portato agli onori della cronaca con *Cenere* e *Cabiria*. Ma in compenso, Umberto Mozzato è diventato « Umberto Moszato », Bartolomeo Pagano si è trasformato in « Ernesto Pagani »; Italia Almirante Manzini è storpiata in « Italia Manzine ». I fratelli Lumière e una diva dell'importanza di Asta Nielsen sono appena presentati; un film del valore di *Greed* è trattato in maniera del tutto superficiale. In linea generale, le note si limitano ad una fredda esposizione di nomi e date, e non hanno alcun valore critico.

Osservando questa lunghissima sfilata di volti belli e brutti, giovani e vecchi, cinici e allegri, maliosi ed ingenui, si è presi da una malinconica suggestione nel seguire la fortuna di una diva o di un divo, dalla piccola foto formato francobollo, fino al volto che riempie un intero paginone, per poi scomparire definitivamente. Se non ci fossero delle foto come quella grande di Gloria Swanson dalla splendida epidermide e dallo sguardo conturbante, o come quelle di Chaplin o della Garbo, cioè di personalità artistiche che si identificano col cinema stesso, questo libro ci farebbe venire in mente le tristi teorie di effigi che si osservano sui marmi dei cimiteri.

Opera di innamorato, dicevamo all'inizio della nostra nota. E stanno a dimostrarlo alcune rilevanti rotture di schemi cronologici, peraltro fedelmente seguiti in tutto il resto del libro. Infatti, prima ancora di mostrarci il primo manifesto cinematografico, il primo apparecchio, il primo teatro di posa, l'autore apre la serie con la drammatica immagine di Greta Garbo, quasi

a significare che, al di là delle invenzioni tecniche e della inesorabilità del tempo, il cinema comincia da lei.

Chiude la rassegna Charlie Chaplin, che con due foto di *Luci della città* e di *Tempi moderni,* si affaccia timidamente sul regno ormai affermato della « pellicola interamente sonora e parlata » per avvertire che anch'egli di lí a poco sarà costretto a parlare, e che l'epoca meravigliosa del suo magnifico silenzio sta quindi per tramontare.

Vittorio Castagnola

I FILM

East of Eden
(La Valle dell'Eden)

Origine: U.S.A., 1954- *Produzione*: Warner Brothers - *Produttore*: Elia Kazan - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di John Steinbeck - *Adattamento e sceneggiatura*: Paul Osborn - *Regia*: Elia Kazan - *Fotografia* (*in Cinemascope e Technicolor*): Ted Mc Cord - *Scenografia*: James Basevi, Malcom Bert - *Musica*: Leonard Rosenman - *Montaggio*: Owen Marks - *Attori*: James Dean, Julie Harris, Raymond Massey, Jo Van Fleet, Richard Davalos, Burl Ives, Albert Dekker, Lois Smith, Harold Gordon.

In numerose occasioni abbiamo diffusamente esaminato i termini e gli elementi essenziali della poetica e dello stile di Elia Kazan, il maturare progressivo di essi in una sempre piú alta coscienza espressiva. Nell'analizzare *Zapata,* avemmo agio di osservare come per la prima volta Kazan sembrava essere pervenuto a liberarsi di quelle preoccupazioni ideologiche e tematiche che tanto negativamente avevano pesato sulle sue prime opere (*Pinky, Gentlemen's agreement* e parzialmente anche *Panic in the streets* e *Boomerang*) e mostrava di essere ormai compiutamente maturo nell'uso dei mezzi espressivi filmici. Alcune sequenze di *Zapata* per la funzionalità di scelta degli elementi dell'inquadratura, il superbo gusto figurativo e l'assoluta stringatezza del ritmo di montaggio costituivano degli autentici brani da antologia, e se il film non perveniva ad assumere una piena coerenza stilistica, ciò era da attribuirsi al peso che esercitavano su certi personaggi e avvenimenti gli influssi letterari a cui Kazan, in tutte le sue opere precedenti (*A tree grows in Brooklyn, The sea of grass,* e soprattutto *A streetcar named Desire*), aveva mostrato di soggiacere con una certa facilità. E' pur vero che in *A streetcar named Desire* i termini della poetica di Tennessee Williams risultavano del tutto reinventati con un rovesciamento addirittura totale del significato e del valore di certi personaggi ed azioni del dramma teatrale, e che era proprio tale reinvenzione a confermare la raggiunta maturità del mondo di Kazan, ma un certo rifarsi a modi di espressioni proprie della letteratura e del teatro era palese in un prevalere, in taluni momenti, dei fattori dialogici e soprattutto nell'accettazione di soluzioni espressive che, giustificate sulla scena dal-

le convenzioni teatrali, apparivano di maniera e artificiose nel film. Nel quale la grande sapienza nell'uso dei mezzi espressivi non sempre perveniva alla creazione di un clima stilisticamente unitario. Anche in *Zapata,* come si è detto, il peso della personalità di Steinbeck si avvertiva a tratti con eccessiva invadenza, e se in talune sequenze la fantasia di Kazan sublimava in piena coerenza espressiva certe suggestioni letterarie, altre volte esse permanevano come elementi grezzi e pesanti che non riuscivano ad amalgamarsi con il resto dell'opera. *Zapata* e *A streetcar named Desire* sono quindi due opere fondamentali nella filmografia di Kazan, due opere che segnano il superamento, almeno parziale, di certi impacci letterari e di certe preoccupazioni retoriche che avevano gravato, spesso pesantemente, sull'equilibrio delle opere precedenti. Nelle quali la poetica di Kazan, anziché risolversi in esigenze espressive, appariva spesso come un insieme di preordinati fattori ideologici tematicamente posti a fondamento di una certa struttura narrativa e volti a permeare di una drammaticità « a priori » personaggi e situazioni. Il conflitto fondamentale di molte opere dell'autore, tra l'uomo e la società in cui vive (*Pinky, Gentlemen's agreement*), assumeva cosí una concitazione declamatoria piuttosto che un tono di sofferta umanità, e quando Kazan tentava di arricchirlo attraverso un maggiore approfondimento psicologico dei personaggi (*A tree grows in Brooklyn, The sea of grass*), egli ricadeva in motivi letterari con una evidente decadenza della funzionalità delle immagini e un ristagnare dell'azione in presupposti dialogici; mentre quando tentava di valorizzarne il dramma nei suoi aspetti piú vistosi di azione, accettava schemi e modi addirittura di scoperta platealità (*Panic in the streets, Boomerang*). Con *A streetcar named Desire* e *Zapata,* opere pur diversissime per impianto e lontanissime per clima, il dramma dei personaggi tende a farsi piú decisamente interiore e psicologico, piú sofferto ed umano, e per opposte vie cerca di assumere una concretezza drammatica intensa, strettamente aderente alla condizione umana dei personaggi. Inoltre si fa meno evidente quel distacco tra assunto tematico e forma espressiva che aveva caratterizzato le precedenti opere di Kazan costituendone il difetto essenziale; in taluni brani anzi tale frattura scompare del tutto ed i termini della poetica dell'autore appaiono chiari e determinanti in senso formativo. Tale processo graduale di maturazione stilistica ha in *On the waterfront* il suo punto di arrivo: il film, pur attraverso qualche carenza strutturale e qualche concessione di evidente intento spettacolare, particolarmente nella parte finale, non manca di una sua chiusa e compatta drammaticità. Il disegno psicologico finissimo del personaggio centrale è ormai tutt'uno con la sua dolente condizione umana, gli accenti tematici sono sempre saldamente ancorati all'azione, lo sfondo sociale del dramma è vivissimamente permeato di una problematica individuale che pone come assolutamente essenziale e preminente il problema della scelta e come immanente il rapporto alla trascendenza. Il linguaggio di Kazan è ormai maturo e puntuale, senza essere vacuamente prezioso, il suo gusto figurativo è sorvegliato e funzionale, il suo modo di narrare intenso e drammatico. Al senso realistico, aspro e duro, che pervade *On the waterfront,* l'autore è giunto evidentemente attraverso un lungo processo di maturazione

che lo ha indotto via via ad abbandonare le suggestioni letterarie e le preoccupazioni tematiche, per attingere un senso pieno della vita dei suoi personaggi. Ciò nonostante il realismo di *On the waterfront,* se è abbandono significativo delle convenzioni teatrali che impacciavano il linguaggio dell'autore in altre opere (*Pinky, Gentlemen's agreement, A tree grows in Brooklyn, A streetcar named Desire*), non è accettazione supina di una realtà intesa come valore determinante: i mezzi espressivi assumono anzi un'importanza ed una funzione ancora piú scoperti, e il rapporto uomo-ambiente è trasceso nella sua evidenza realistica da una istanza di piú ampia solidarietà umana.

Degli errori e delle fratture di *On the waterfront* in *East of Eden* non è piú traccia: la poetica dell'autore si è definitivamente risolta in stilistica, senza residui e senza incertezze; il mondo di Kazan ha alfine trovata la via del capolavoro per affermarsi con piena autonomia e con assoluta coerenza. Tutti i motivi drammatici e le istanze spirituali presenti nelle precedenti opere dell'autore sono presenti in *East of Eden,* ma affinati, mondi di ogni scoria, funzionali e necessari ai fini della compiutezza della espressione. E mai, in nessun momento, essi assumono autonomia nei confronti di una forma che è sempre e ovunque elemento assolutamente determinante, forma che nello svolgimento drammatico dell'opera ne soffre il tormento e ne identifica l'ansia creativa, che è un continuo e ininterrotto e inevitabile « farsi » fino alla parola fine. Una forma puntuale e lucida, maturata ed intensa, che non è mai vuoto compiacimento calligrafico o accorto elemento di suggestione emotiva, ma che è norma e legge all'espressione in un'adesione così piena e totale da identificarsi con essa. *Forma formans* quindi, in cui tutti gli elementi « sentimentali » dell'autore, il suo amore per personaggi tormentati e sofferti angosciati in una dolorosa solitudine, il drammatico e improvviso esplodere delle passioni, il ritorno di ancestrali richiami, il senso vivo di una pietà antica come l'uomo, l'immanenza continua e fremente e rischiosa del problema della scelta, sono risolti nell'uso prodigioso di tutti gli elementi del linguaggio, dall'inquadratura in cinemascope (finalmente con funzione espressiva) al ritmo di montaggio e perfino al suono stereofonico. Il peso della personalità di Steinbeck, al contrario di quanto accadeva in alcuni brani di *Zapata,* non si avverte mai, tanto gli elementi formativi del film sono funzionali e necessari: e non a caso infatti può osservarsi che i termini dell'opera letteraria sono tutti reinventati, in una maturità poetica assoluta. Cosí il complesso freudiano che tormenta il giovane è motivo di fondo nell'opera letteraria mentre diviene fondamentale nel film ai fini della istanza di pietà commossa che costituisce la profonda molla interiore dei personaggi e delle situazioni drammatiche. Il tono della narrazione di Kazan è notevolmente piú alto di quello dell'opera di Steinbeck: il motivo etico di quest'opera, proprio perché piú scoperto, è permeato di una problematica meno ricca e significativa, e di conseguenza è meno dolorosamente sofferto e meno ricco di motivi umani: il senso religioso della opera di Kazan è incomparabilmente piú alto, come piú drammatico è il conflitto dei personaggi alla ricerca ansiosa di una comunicazione spirituale: Da tutto ciò il tono completamente diverso dell'opera filmica da quella letteraria, la sua atmosfera piú tesa e intensa, il suo clima piú ricco di esperienze culturali e storiche in cui sembra

filtrato tutto il senso di una civiltà moderna alla luce di una sensibilità millenaria. Il film richiama piuttosto alla mente, ma si tratta ovviamente di un riferimento unicamente culturale, l'atmosfera togata e solenne, austera e quasi misteriosa, di certe opere di Faulkner, in cui i richiami ancestrali e i conflitti dei personaggi hanno una intensità frenetica ma ovattata dalla stanchezza di una cviiltà al tramonto (« Una rosa per Emily », « Absalon Absalon »! », « Gli invitti ») e dove il dilaniarsi delle passioni sembra dissolversi in un'atmosfera rarefatta di tragica immobilità (il finale di « Santuario », « Luce d'agosto »). Ma è ovvio, e lo si è detto, che un tale riferimento ha un valore unicamente culturale, come un valore culturale soltanto ha l'affermazione che la composizione figurativa delle inquadrature del film e l'uso del colore richiamano tutto il mondo dei pittori romantici americani. Questi elementi, se presenti nel film, sono risolti nel fervore di una creatività assolutamente necessaria che li rende motivi di interesse filologico e culturale, ma non essenziali ai fini della determinazione del mondo dell'autore. Il quale, nella ricchissima problematica in cui si prospetta, sembra trarre da una biblica solennità, motivo di intensità drammatica e di angosciata pietà: da ciò il senso di religiosità continuamente presente in tutto il film, che accomuna infine i personaggi nella cosciente serenità di una dolorosa accettazione. Il problema etico della scelta è, come in tutte le opere di Kazan, preminente in ognuno di essi (e lo ripeterà anche il protagonista alla fine) ma assume diversissimi accenti e tonalità: esplosivo e violento nelle dilanianti contraddizioni del personaggio di Caleb (trasparente connubio dei nomi dei biblici fratelli), sofferto ed intimo nel padre, ansioso e trepido nella fanciulla, angosciato e incerto nel fratello, tragico e solitario nella madre. La descrizione psicologica dei personaggi è condotta con sapienza straordinaria: soprattutto il carattere del protagonista e della fanciulla sono disegnati con una gradualità di passaggi e una finezza di notazioni che, al lume di una vivissima partecipazione emotiva, assumono una tragica umanità. Spiritualmente vicino al personaggio di *On the waterfront*, quello di *East of Eden* si vale di una problematica piú ricca e impegnata: non si tratta piú della graduale presa di coscienza di sé e degli altri nel loro fondamento ontologico da parte di un personaggio, ma del dilaniarsi spaventoso di esso nel conflitto di un bene e un male che coesistono avvinghiati in lui da sempre e che assumono una universalità assoluta. Le continue contraddizioni del protagonista hanno pertanto una profonda intensità drammatica, cui fa riscontro la dolorosa «immobilità» spirituale del padre, disegnato con una serie di notazioni indirette di grande acutezza ed umanità. Tra i due, legame assurdo e impossibile, la figura tragica della madre, di una dolorosità intensa e vibrante che in certi accenti sembra scoprire d'improvviso tutto un mondo dietro di sé.

E a fianco di Cal, unica che possa penetrare nel suo chiuso mondo, la figura della fanciulla: di una sognante fatuità alternata a pensosa riflessività, anch'essa problematicamente impegnata come Cal nella constatazione del mistero del suo stesso esistere. La figura meno approfondita è forse quella del fratello, in taluni tratti schematica, e forse tradita in certi momenti dalla suggestione fisica negativa dell'interprete; ma anch'essa è coerente nella sua linea strutturale ed ha accenti di intensa drammaticità. Motivo comune di tutti i personaggi, ed essenziale di

tutta l'opera, è il loro continuo e sofferto « scoprirsi », in una indagine in cui sono peraltro dolorosamente implicati: in questa impossibilità di oggettivare la propria esistenza e i propri problemi, in questo viverli angosciosamente, è il mistero di tutti i personaggi, che accomuna in una dolorosa pietà i loro errori e le loro miserie. Lento e solenne all'inizio e via via piú drammaticamente concitato, l'andamento della narrazione esprime in modo perfetto l'inevitabile confluire e cozzare delle passioni, il disperato dibattersi dei personaggi ansiosi. L'architettura strutturale, per proporzioni e equilibrio di episodi e per intima necessità di rapporti narrativi, è un modello di armonia: tutte le sequenze sono assolutamente necessarie e perfettamente aderenti allo sviluppo del disegno generale dell'opera. Non è possibile tra di esse istituire una graduatoria o stabilire delle preferenze, anche se di maggior risalto sono la prodigiosa sequenza nella fabbrica di ghiaccio (in cui l'elemento scenografico, il ghiaccio, il materiale plastico, l'arpione, il colore dalle gelide tonalità, il taglio dell'inquadratura, la scelta dei campi e il ritmo del montaggio perfettamente identificano la dolorosa condizione umana del protagonista); quella stupenda del colloquio dei due ragazzi nel campo (dai puntualissimi movimenti della camera in rapporto alla positura dei personaggi e al ritmo di montaggio, e dall'eccellente sfondo ambientale tutto permeato di suggestioni pittoriche); quella di tragica intensità del colloquio tra padre e figlio (in cui assumono una precisa funzionalità espressiva le angolazioni inclinate, il tono cromatico e luministico, e il suono stereoscopico fuori campo in puntuale equilibrio con l'asincronismo sonoro del montaggio); quella del colloquio tra madre e figlio (introdotta dalla passeggiata in esterno, di stupendo risalto figurativo, e intensamente drammatica nel dialogo, concluso dalla inquadratura di grigia tonalità della donna tragicamente abbracciata alla cassaforte, che sottolinea l'avidità e la freddezza della sua vita); quella dell'irruzione del giovane nel locale malfamato (di grande risalto pittorico e in cui la profondità di campo assume funzione addrittura drammatica); quella nel lunapark (in cui la scenografia ambientale assume una puntuale aderenza all'angoscia dei personaggi e in cui il cinemascope perviene ad una arcana suggestione); quella della visita notturna del protagonista alla fanciulla (di sorvegliatissimo gioco recitativo e di perfetto ritmo); quella della festa in famiglia (di una intensità frenetica che dalla impostazione cromatica, dai movimenti della camera e dal taglio delle angolazioni, dal gioco mimico dell'interprete, trae una forza drammatica che culmina nella stupenda inquadratura dell'abbraccio sotto il salice, di biblica solennità); e infine quella finale (in cui tutti gli elementi interni ed esterni dell'inquadratura, in puntuale aderenza al ritmo di montaggio, pervengono alla creazione di un clima di eccezionale intensità espressiva. Ma nel voler indicare i momenti migliori del film, ci si accorge che si finisce col citare quasi tutte le sequenze di esso e che è ingiusto comunque aver dimenticato anche un solo momento narrativo o una sola inquadratura, perché tutte hanno nel film una loro intrinseca necessità e funzionalità (si pensi alla stupenda sequenza iniziale, di calda e tesa solennità, o alla inquadratura del giovane disteso nel campo che spia la crescita dei fagioli, in acuta funzione di materiale plastico). Ogni elemento del film è un coefficiente stilistico, e come tale assolutamente indispensabile e per-

fettamente funzionale (eccettuato forse qualche leggero compiacimento scenografico e ambientale nella sequenza della sfilata per l'entrata in guerra, chiusa però dall'eccellente inquadratura dei palloni in volo, suggestivo materiale plastico di un mondo che scompare) e l'autore usa di tutti i mezzi a sua disposizione con assoluta fedeltà alle esigenze del proprio mondo, incurante di preoccupazioni tecniche e libero da legami linguistici: da ciò nasce, come si è detto, il funzionale impiego del cinemascope, mai limitativo della sostenutezza ritmica del montaggio e attuato con grande varietà di piani, del suono stereofonico, di valore addirittura drammatico, del colore, di straordinaria aderenza al clima emotivo della vicenda e mai isterilito in piatti simbolismi. Il tutto in una felicità di scelta degli elementi interni ed esterni dell'inquadratura, e in equilibrio tra ritmo interno ed esterno, da essere degni di rimanere come esempio nella storia del cinema. La prestazione degli interpreti, come sempre nei film di Kazan, è assolutamente perfetta per intensità emotiva, perizia recitativa, equilibrio e sobrietà ritmica. James Dean è di una drammaticità contenuta e vibrante la cui fremente vitalità fisica, in aspro contrasto con la tormentata solitudine interiore, raggiunge toni di altissimo « pathos »; il suo gioco mimico nella scena della festa non riuscita è un modello addirittura illustre di vibrante e audacissima intensità; la sua recitazione tutta ritmata su accenti allusivi e geniali è un esempio di intelligenza interpretativa e di felice aderenza al mondo dell'autore. Julie Harris non gli è da meno: a volte svagata e sognante, a volte tormentata e dolorosa, sempre commossa e autentica. In quanto alla ricostruzione ambientale del film, essa costituisce uno degli esempi piú felici, per accuratezza scenografica e per gusto figurativo, di descrizione di un momento storico e di un costume. Una costante e precisa e assoluta autenticità è quindi presente come fattore determinante, in ogni elemento di *East of Eden*: ed è tale autenticità, sublimata in piena coerenza stilistica, a conferire al film il valore di opera d'arte.

Man without a star
(L'uomo senza paura)

Origine: U.S.A. 1955 - *Produzione*: Universal-International - *Produttore*: Aaron Rosenberg - *Soggetto*: basato su un romanzo di Dee Linford - *Adattamento e sceneggiatura*: Borden Chase, D. D. Beauchamp - *Regia*: King Vidor - *Fotografia (in technicolor)*: Russell Metty - *Scenografia*: Alexander Golitzen, Richard H. Rieldel - *Musica*: Joseph Gershenson - *Montaggio*: Virgil Vogel - *Attori*: Kirk Douglas, Jeanne Crain, Claire Trevor, William Campbell, Myrna Hansen, Jay C. Flippen, Mara Corday, Eddy C. Waller, Richard Boone, Frank Chase.

Il discorso sulla revisione critica dell'opera di Vidor è stato troppe volte effettuato perché valga la pena di riproporlo in questa sede: può soltanto osservarsi che tra le opere di una decadenza ormai palese *L'uomo senza paura* si inserisce con sufficiente dignità formale nascente da un certo impegno dell'autore nella descrizione di un ambiente e di un personaggio e da una sua rigorosa, anche se squilibrata e frammentaria, vena nel ritornare a un clima « western » in cui il colore assolve una funzione a tratti efficace. E' evidente che il film nasce nella sua struttura e nei suoi personaggi da ripensamen-

ti culturali — i richiami a *Shane* di Stevens sono fin troppo scoperti — piuttosto che da autonomi atteggiamenti del mondo dell'autore, ed è evidente anche che personaggi e struttura narrativa obbediscono a esigenze di ordine plateale piú che non autenticamente espressive. I caratteri dei personaggi sono infatti tutti logori e convenzionali: o perché ricalcati su frusti modelli — la buona prostituta e il «vilain» — o per deficienza di approfondimento — il giovane e la padrona — o perché sbiaditi e sommari. E il protagonista, che vorrebbe assumere una problematica originale, alterna momenti felici, in cui le contraddizioni del suo carattere acquistano saporosa evidenza, a larghe pause di stanchezza in cui le sue azioni appaiono casuali e arbitrarie, e le sue reazioni psicologiche confuse e talora risibili. La corposa e sanguigna invadenza di esso ha trovato in Kirk Douglas un interprete talora superbamente efficace, specie in certi imprevedibili atteggiamenti grotteschi, e piú spesso troppo portato ad accenti marcatamente caricaturali o enfatici. Piú evidenti sono apparsi pertanto gli squilibri del personaggio, indefinito nelle linee fondamentali del suo carattere, e affidato a momentanei e fortuiti sviluppi del racconto. Nel quale i motivi che avrebbero potuto assumere piú alto interesse drammatico — la spietata avidità della donna, o l'evoluzione nella psicologia del giovane che ha imparato a uccidere o il conflitto insanabile che il protagonista porta in sé tra un'ansia di giustizia e di pace e gli eccessi della sua natura violenta e incontinente — non sono mai sviluppati con coerenza e portati a fondo con equilibrio e intensità emotiva: soltanto fugacemente accennati, anche in conseguenza della assoluta inefficacia di tutti gli altri interpreti, essi si intersecano o si sovrappongono in modo casuale o meccanico, senza un concreto approfondimento della umanità dei personaggi e della vicenda. La cui drammaticità è spesso esteriore concitazione piuttosto che sofferto conflitto. Da una tale condizione sentimentale di estraneità dell'autore, o almeno di incapacità ad investire di una convinta partecipazione la materia narata, deriva probabilmente il frequente ricorso ad un simbolismo macchinoso e scoperto che si fa palese e invadente soprattutto attraverso il dialogo, spesso infarcito di vuote pretensiosità letterarie. E tale simbolismo sulla libertà della terra e sul diritto degli uomini su di essa è cosí estraneo agli elementi passionali della vicenda evidentemente piú consoni alla personalità dell'autore, che i due motivi fondamentali del film non giungono mai a un punto di fusione e nemmeno di equilibrio, generando un diffuso senso di gratuità, forse accresciuto dalla stanchezza di ritmo del film. Nel quale il pregio maggiore, come si è detto, va ricercato in una indubbia dignità formale, risultante di una scelta sapiente dei campi, particolarmente suggestivi quelli lontani in esterno, delle angolazioni, accortamente studiate quelle nella sequenza della rissa nella bettola, e dei movimenti della camera; nonché in una accorta composizione figurativa che ha tratto dall'impiego del colore, terroso e riarso negli esterni, caldo e ovattato negli interni, un risalto spesso notevole. L'inquadratura nebbiosa degli uomini in lotta sul tetto del treno in corsa, quella della mandria alla carica, quella del livido mattino in cui il protagonista subisce l'onta delle frustate, quella della sua lotta finale con il «vilain», meritano di essere ricordate anche se non bastano a com-

pensare i difetti di struttura del racconto, in cui l'inserimento della « second story » è addirittura risibile, l'incoerenza dei personaggi, la stanchezza di ritmo e i continui richiami mnemonici, palesi anche nel commento sonoro, che testimoniano l'inaridita fantasia dell'autore.

French Can Can

Origine: Francia-Italia, 1955 - *Produzione*: Franco London Film - Jolly Film - *Sogetto*: André-Paul Antoine - *Adattamento e sceneggiatura*: André-Paul Antoine, Jean Renoir - *Regia*: Jean Renoir - *Fotografia (in technicolor)*: Michel Kelber - *Scenografia*: Max Douy - *Musica*: Georges Van Paris - *Coreografia*: G. Grandjeau - *Montaggio*: Boris Tewyn - *Attori*: Jean Gabin, Françoise Arnoul, Maria Felix, Anna Amendola, Jean-Roger, Gianni Esposito, Dora Doll, Philippe Clay, Gaston Modot, Jean Paredès, Michèle Philippe, Jean-Marc Tennberg.

Ancor piú profonda, anche se meno vistosa, della decadenza di Vidor, è quella di Renoir: nel senso che le sue recenti opere mantengono un apparente splendore formale ma denunciano ad un esame appena approfondito una notevole stanchezza inventiva e una sconcertante assenza di coerenza e vigore nella costruzione drammatica dei personaggi e delle situazioni narrative. In Vidor la fondamentale sensualità di certi suoi atteggiamenti e le sue inclinazioni verso conflitti aspramente vistosi sono decadute ad accettazione del romanzo di appendice nelle sue piú viete suggestioni esteriori, ma in Renoir l'inaridimento della fantasia inventiva lo ha condotto a una ricerca di perfezione formale che identifica la carenza di un mondo interiore: del tutto scomparse le sue doti di narratore robusto e vigoroso, egli stancamente ripete i ghirigori di una ricerca calligrafica sterilmente fine a se stessa, in cui l'autore, programmaticamente ignorando ogni indagine umana, si esaurisce nella ricerca e nella ripetizione di un iridescente arabesco. *La carrozza d'oro* fu di tale deteriore orientamento l'esempio piú evidente e piú triste, ma anche *The river* rivelava a ben guardare analoghi limiti, e se essi risultavano meno vistosi ciò era da attribuirsi alle suggestioni folcloristiche ed etniche ed al dichiarato disinteresse dell'autore per il racconto e per ogni indagine sui personaggi. Non a caso i film dell'ultimo tratto della parabola discendente di Renoir si valgono del colore: l'elemento cromatico è infatti forse quello su cui piú vivamente si concentra l'interesse di Renoir, anche se di esso lo appaga uno splendore formale che quasi mai raggiunge effetti autenticamente espressivi. Anche per *French can-can,* Renoir deve aver guardato al colore come al mezzo che gli offriva la piú felice occasione per una rievocazione splendente di quella « belle époque » in cui sono radicate le sue origini native e culturali. Il film avrebbe dovuto essere nelle intenzioni dell'autore, almeno a quanto è logico supporre dai risultati, una sorta di balletto in cui i personaggi tradizionali, la gente, l'ambiente, tutto il clima di un mondo, dovevano rivivere con intensità fantastica in uno splendore coreo-

grafico profondamente permeato di calore umano. Anche se interpretato in questa chiave, che è senza dubbio la piú favorevole al film, esso risulta fondamentalmente sbagliato: pretenzioso e freddo, ricercato fino alla sontuosità ma mancante di ritmo e di mordente, senza un barlume di umanità, esso è un succedersi di immagini spesso preziosissime, ma anche gelide e slegate, che non pervengono nemmeno a una coerente descrizione di costume. Miracoli dell'arte: v'è piú Parigi, e « belle époque », e « fin de siècle », e gaiezza un po' equivoca, ed eleganza grossolana, e gioia di vivere, nel metro quadrato di tela dipinta di « Le bal au moulin de la Galette » di Augusto Renoir che nelle migliaia di metri di pellicola di suo figlio Jean. Certo l'immensa ombra paterna si avverte nel film ad ogni passo: nella composizione figurativa attentissima della inquadratura, nella sapiente scelta cromatica, nella stilizzazione scenografica di certi ambienti, nel gusto dei costumi. Ed evidente è nel film anche la presenza ideale del mondo di Degas e di Utrillo. Ma questo apporto culturale non è filtrato attraverso il mondo di un autore per trarne nuova significazione e vigore, per assumere cioè una giustificazione intimamente umana: esso ha quasi sempre un tono accademico e scolastico, ingiustificatamente pretensioso. Il film infatti non perviene nemmeno ad una coerenza stilistica formalmente intesa, cioè ad un valore genericamente culturale: poiché anche accettato in una chiave convenzionale di balletto, la sua preziosità figurativa presenta lacune e stanchezze e il suo ritmo è di incredibile anonimità. Se i convenzionali personaggi, serviti da interpreti chiaramente privi di convinzione, e i fortuiti e meccanici avvenimenti narrativi, improntati ad una gelida indifferenza, dovevano trovare una giustificazione stilistica nell'atmosfera convenzionale elegante grottesca del balletto, è evidente che addirittura essenziale avrebbe dovuto essere l'equilibrio e il fervore ritmico dell'opera nonché il puntuale incontro tra suono ed immagini. Il film si trascina invece stancamente in un succedersi di episodi slegati di variabilissimo tono emotivo i cui personaggi non hanno autentica consistenza umana; il sonoro raramente aderisce all'immagine, fatta eccezione per l'ultima sequenza, con precisa funzionalità; e perfino la descrizione meramente ambientale se ha momenti felici, soprattutto nella sequenza sul bistrò e nella pittura dei cabarets, dei caffé e della scuola di danza, ha anche tratti di grande stanchezza, particolarmente in certi esterni cartolineschi in cui il pittoricismo affoga nella cartapesta. E la riprova migliore della stanchezza inventiva dell'autore e della sua impossibilità a conferire alle inquadrature visive e sonore una cadenza che rifletta un preciso disegno ritmico, ci sembra offerta proprio dalla troppo lodata sequenza finale del can-can: la quale, dopo un inizio di travolgente impeto in cui il dinamismo interno delle inquadrature di voluta caoticità è in puntuale equilibrio con il ritmo di montaggio e con l'elemento sonoro, perde poi gradatamente mordente fino a decadere in quei « totali » dall'alto, il cui dubbio gusto compositivo, anche per una evidente casualità cromatica, e la cui decadenza ritmica, testimoniano l'impossibilità dell'autore a mantenere a lungo, con coerenza e vigore, un certo clima ritmico. Pabst in *Atlantide*, Lubitsch in *The merry widow* (e il modello scelto era Matisse), e perfino Huston in *Moulin Rouge*,

avevano fatto di meglio. Il che, per il figlio di Augusto Renoir, è veramente un po' troppo.

Marty (Marty, vita di un timido)

Origine: U.S.A., 1955 - *Produzione*: Harold Hecht - Burt Lancaster - *Soggetto e sceneggiatura*: Paddy Chayefsky - *Regia*: Delbert Mann *Fotografia*: Joseph La Shelle - *Scenografia*: Edward S. Haworth, Walter Simonds - *Musica*: Roy Webb - *Montaggio*: Alan Crosland jr. - *Attori*: Ernest Borgnine, Betsy Blair, Esther Minciotti, Augusta Ciolli, Joe Mantell, Karen Steele, Jerry Paris, Frank Sutton, Walter Kelley, Robin Morse.

Se al festival di Cannes, in cui era presente l'indimenticabile *East of Eden* di Kazan, è stato insignito del massimo premio questo mediocrissimo *Marty* di Delbert Mann, rivalutiamo urgentemente la Mostra veneziana e deponiamo per sempre ogni fiducia nelle giurie internazionali. Che negli attuali momenti di frenesia per un cinema « realistico », per il « film inchiesta » e altre simili assurdità, vi sia una evidente preferenza per opere ispirate alla dimessa realtà quotidiana, può essere comprensibile se non giustificabile, ma che possa essere preferito ad un film impegnato e di assoluta coerenza stilistica come *East of Eden* un'opera sciatta e insipidamente dolciastra come *Marty*, è mistero che sconfina nella psicopatia. In *Marty* non v'è la approfondita descrizione di personaggi visti in una ricca problematica umana, né di un ambiente che delle azioni di essi sia il presupposto o lo sfondo: un diffuso macchiettismo, punteggiato di note caricaturali abbastanza ovvie, una estrema genericità descrittiva, una ingenuità impacciata di racconto sono le caratteristiche del film. Il quale avrebbe potuto sfruttare, a giudicare dal sottotitolo — « vita di un timido » —, una occasione piuttosto felice, ché ben poche sono le opere cinematografiche che hanno approfondito l'argomento con studiosa ricerca umana. Viceversa i due personaggi centrali del film, e massimamente quello maschile, sono all'incerto limite tra la timidezza e la demenza: le loro azioni sconnesse e i loro discorsi infantili sono l'espressione non di un carattere o di una problematica, ma futili e banali espedienti per conseguire effetti di una comicità di dubbio gusto e sempre estremamente ovvia, che ha i suoi illustri precedenti nei giornali umoristici. I personaggi di contorno sono sbiaditi e opachi, senza rilievo né personalità, oppure convenzionali fino ad essere frusti. Il film non ha mai un momento di autentica poesia, anche nella sequenza migliore che è quella della passeggiata notturna dei due protagonisti con un risalto fotografico e uno sfondo ambientale abbastanza suggestivi: manca l'approfondimento umano della condizione iniziale di disagio del personaggio, la sua solitudine e la sua estraneità all'ambiente sono rese in modo superficiale e banale, manca soprattutto la illuminazione improvvisa della vita dei due timidi nel sorgere dell'amore corrisposto. Non è quindi il caso di parlare, come si è fatto, di « neorealismo americano » se con tale termine si vuole avvicinare *Marty* ai capolavori del dopoguerra del cinema italiano. Il termine è invece rigorosamente esatto se vuole identificare la trita quotidianità e la logora convenzionalità dei personaggi del film.

Tale complesso di difetti, forse aggravati dalla grottesca pesantezza dell'interprete maschile, assumono particolare evidenza per la piattezza sconfortante di una narrazione realizzata con un linguaggio di una elementarità infantile. Mai gli elementi determinanti l'immagine assumono una precisa funzione espressiva: le componenti dell'inquadratura appaiono del tutto casuali e il sonoro, in puntuale sincronia con le immagini, accentua la loro decadenza ritmica. Inquadrature lunghissime, di snervante staticità e in cui i vari elementi sono posti su un piano di assoluta indifferenza, si susseguono con monotona cadenza, senza che mai la struttura del racconto, o un dettaglio di carattere o un elemento anche puramente formale, come una angolazione, un tono luministico o fotografico, una trovata sonora, rivelino un barlume di genialità dell'autore. Il quale proviene dalla televisione ed all'esperienza televisiva, dicono, deve questo linguaggio arcaico: oltre al « cinemascope », al « vistavision », al « perspecta », anche la televisione contro questo povero cinema!

The bridges at Toko-Ri
(I ponti di Toko-Ri)

Origine: U.S.A., 1954 - *Produzione*: Paramount - *Produttori*: William Perlberg, George Seaton - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di James A. Michener - *Sceneggiatura*: Valentine Davies - *Regia*: Mark Robson - *Fotografia (in technicolor)*: Loyal Griggs - *Scenografia*: Hal Pereira, Henry Bumstead - *Musica*: Lyn Murray - *Montaggio*: Alma Macrorie - *Attori*: William Holden, Fredric March, Grace Kelly, Mickey Rooney, Robert Strauss, Charles McGraw, Keiko Awaji, Earl Holliman, Richard Shannon, Willis B. Bonchey.

Sono ormai lontani i tempi in cui Robson realizzava opere inpegnate e anticonformiste, nelle quali il dramma dei personaggi era sentito con dolorosa necessità sullo sfondo aspro e angoscioso della spietata descrizione di certi aspetti della moderna società americana: ormai Robson è definitivamente «rientrato» nelle regole e negli schemi del mondo hollywoodiano, e alterna le sue prestazioni tra opere banalmente umoristiche come *Pffft...* o stancamente commerciali come questo *I ponti di Toko-ri.* Il cui merito essenziale consiste in quella dignità di tono e in quella sobrietà di stile che nascono da una effettiva assenza di accenti retorici: l'autore guarda personaggi e situazioni con distaccata freddezza, con scarsa partecipazione emotiva; con un interesse essenzialmente volto alla loro umana natura piuttosto che a una epicità esteriore. Questo atteggiamento di Robson non è comunque sufficientemente impegnato, tale cioè da conferire un valore di indagine umana concretamente approfondita alla materia del film, né d'altra parte la sua coerenza espressiva è tale da pervenire ad una piena intensità drammatica: da tali fondamentali carenze nascono gli squilibri e le fratture dell'opera, la sua freddezza e la sua stanchezza, la genericità della descrizione dei personaggi e della vicenda e la schematica improbabilità delle soluzioni narrative. Non è difficile infatti individuare la superficialità del conflitto del protagonista, lo scarso approfondimento del suo ca-

rattere, la pleonasticità stucchevole del personaggio della moglie (evidentemente dettato da motivi di ordine spettacolare) di una genericità addirittura risibile e di cui vanno dispersi tutti i motivi autenticamente drammatici, che avrebbero potuto costituire ottime occasioni, la estrema e fastidiosa invadenza del personaggio del pilota di elicottero, disegnato con tratti grossolanamente caricaturali, la convenzionalità di tutti i personaggi di contorno, fatta eccezione per quello del comandante, di una indeterminatezza che vieta loro di assumere una credibilità umana se non artistica. Altrettanto evidenti sono i difetti strutturali costituiti soprattutto da una deficienza di fantasia inventiva e quindi da un monotono riproporsi di schemi e situazioni narrative analoghe e scontate, e inoltre da una evidente mancanza di proporzioni tra i momenti essenziali della vicenda e quelli genericamente descrittivi di un ambiente. Cosí la lunga preparazione al momento culminante dell'azione aerea, non è sufficientemente equilibrata alla scarsa intensità drammatica di questa, di insufficiente intensità ritmica. Un tale complesso di errori, di portata addirittura esiziale per l'equilibrio stilistico dell'opera, finiscono col compromettere anche la suggestione meramente psicologica degli avvenimenti narrati: il film risulta stanco ed evasivo, generico e freddo, meccanico e forzato. I momenti migliori di esso sono quelli di carattere documentario in cui piú asciutto e sobrio si fa il ritmo dell'azione e in cui diviene operante la suggestione di un meccanismo disumano a cui è affidata la vita degli uomini in guerra: certe inquadrature del decollo degli aerei nell'alba livida; certe sequenze di tensione emotiva notevole, in cui la gelida disumanità dei congegni di acciaio ha motivi di aspro contrasto con le tute e i maglioni di colore festoso degli uomini intenti alla manovra, meritano di essere ricordate.

Cosí, efficaci nella loro asciutta intensità sono l'inquadratura degli uomini trucidati, riversi nel fango della trincea come bestie immonde, e l'inquadratura finale in primo piano del volto dell'ammiraglio con gli aerei in volo sullo sfondo. E il comandante, nonostante l'arbitrarietà e la sommarietà del suo conflitto, privo di necessarie premesse e non sufficientemente sviluppato, resta il personaggio piú vivo e coerente del film: principalmente per merito dell'eccellente interpretazione di Fredric March, di troppo superiore all'incerto William Holden, il quale ha peraltro momenti efficaci (come nella sequenza della « paura » prima dell'azione), alla gelida e inespressiva Grace Kelly, al troppo caricaturale Rooney.

La deficienza stilistica dell'autore è palese del resto nella assoluta indeterminatezza degli elmenti visivo-sonori dell'inquadratura, che molto raramente assolvono finalità autenticamente espressive, e nella stanchezza del montaggio, privo della necessaria tensione ritmica e ossequiente ad un quasi costante piatto sincronismo. La composizione figurativa del quadro, anche dal punto di vista cromatico, e la scelta del campo dell'obiettivo dell'angolazione, il rapporto tra elementi visivi e sonori quasi mai rispondono nell'inquadratura ad un preciso e coerente criterio selettivo, norma precisa del fatto espressivo. La determinazione di tali elementi appare piú spesso del tutto casuale; e obbediente soltanto ad esigenze piattamente logiche è il criterio di successione e di attacco delle inquadrature nelle sequenze e delle sequenze nel film: manca cioè del tutto un ritmo in senso espressivo. Non restano quindi, in conclusione, che

le buone intenzioni dell'autore di dar vita ad un'opera che della guerra indagasse senza retorica l'aspetto del tutto latente, quasi un simpalesi in certi accenti della vicenda che rimangono però ad uno stato del tutto latente, quasi un simbolo della stanchezza dell'autore.

Nino Ghelli

LA TELEVISIONE

E' unanimemente riconosciuto da quanti si interessano dei problemi critici ed estetici della T.V. che questa nuova forma di spettacolo attraversa una fase (in Italia e all'Estero) di infantilismo espressivo. Tranne pochissime eccezioni si può dire che nulla venga tentato per svincolare la T.V. dal suo " complesso di inferiorità " verso le altre forme di spettacolo, il cinema e il teatro, cosí che attualmente la T.V. nel migliore dei casi è una sotto-specie di teatro o cinema. D'altra parte è certo che il teatro e il cinema, soprattutto quest'ultimo, possono, se studiati sotto una giusta prospettiva, fornire ottime indicazioni sul piano tecnico ed espressivo agli autori televisivi.

Il problema sta dunque tutto nel considerare il cinema o il teatro " televisionato " come un punto di partenza e non come un punto di arrivo.

In queste brevi considerazioni è racchiuso il perché di una rubrica di critica televisiva su una rivista specializzata di cinema come " Bianco e Nero ". Denunzieremo i facili connubi fra il cinema e T.V., sicuri in questo modo di rendere un servigio sia alla T.V. e, perché no, anche al cinema, il quale ha tutto da guadagnare dall'ingresso da parte della sorella minore nella " maggiore età " dei valori estetici.

Daniele fra i leoni

Commedia in tre tempi di Guido Cantini - *Riduzione televisiva e regia*: Anton Giulio Majano - *Attori*: Giovanni Cimara, Clelia Matania, Giovanna Segale, Ubaldo Lay, Lea Padovani, Stefano Sibaldi, Corrado Nardi.

Daniele fra i leoni è una commedia strutturalmente inadatta per la TV, in quanto si affida completamente alla parola. Come contenuto poi non interessa nessuno e tanto meno il pubblico televisivo. Perché allora è stata scelta dai dirigenti della TV? Credo che a questa come ad altre domande che sorgono spontanee sulle labbra nei riguardi della Televisione Italiana nessuno possa dare una risposta. La realizzazione della commedia sul piano tecnico non era disprezzabile. Il Majano è sorretto in questa come nelle altre sue fatiche televisive dalla sua esperienza cinematografica. Ma nel dirigere gli attori, nell'impostare i personaggi si nota la mancanza assoluta di temperamento. La Padovani che pure una delle nostre migliori attrici era fuori ruolo: interpretava il personaggio di Giovanna, una donna sulla trentina che doveva essere un po' l'incarnazione della moglie ideale, dolce, intelligente, comprensiva,

e risultava invece fin dalle prime battute aggressiva, sportiva, leggermente popolana. Il Sibaldi nelle vesti di Daniele se l'è cavata abbastanza bene, solo che nei momenti di maggiore tensione si ripeteva, rivelando uno scarso repertorio mimico. Ubaldo Lay è stato un marito decisamente teatrante senza un minimo di verità nella voce e nei gesti, indice di una mancanza di fede nel personaggio da lui interpretato. La TV esige una dimensione umana molto piú vicina al vero di quanto non lo esiga invece il teatro o lo stesso cinema. Gli attori che dal teatro o dal cinema passano alla Televisione farebbero bene a tenere, presente questo principio.

Il medico e la pazza

Commedia di Alessandro De Stefani e Dino Hobbes Cecchini - *Adattamento televisivo*: Pier Benedetto Bertoli - *Attori*: Aldo Pierantoni, Esperia Sperani, Enrica Corti, Antonio Guidi, Gianrico Tedeschi, Ernesto Calindri, Nives Zegna, Fiorella Rossi, Aldo Rossini - *Regia*: Alberto Gagliardelli.

E' difficile concepire una commedia piú insulsa ed inutile, per non dire piú infarcita di cattivo gusto di questa, che pure porta la firma del notissimo Alessandro De Stefani. Dal dialogo che si regge su che è quanto di piú inverosimile si possa concepire, tutto il lavoro vive all'insegna della mediocrità. E alla stessa insegna sono da riportare la trasposizione televisiva del Bertoli, la interpretazione del Tedeschi, della Curti, del Pierantoni, della Sperani e la regia del Gagliardelli. Unica fioca luce in tante tenebre la caratterizzazione che il Calindri ha tentato di attribuire al suo personaggio, tentativo per altro abortito per l'abissale vacuità del personaggio stesso.

Amleto

Tragedia di William Shakespeare - *Regia teatrale*: Vittorio Gassman *Regia televisiva*: Claudio Fino - *Attori*: Memo Benassi, Vittorio Gassman, Andrea Bosic, Augusto Mastrantoni, Luigi Vannucci, Giulio Bosetti, Mario Morelli, Mario Maranzani, Carlo Alighiero, Marcello Bertini, Massimo Burrelli, Gianni Bortolotto, Gianpaolo Rossi, Lucio Rama, Gastone Ciapini, Vittorio Stagni, Ferruccio Stagni, Armando Benetti, Riccardo Tassoni, Memo Mazzotti, Elena Zareschi, Anna Maria Ferrero.

Per ben giudicare questo spettacolo televisivo e definire ciò che esso è, crediamo opportuno sottolineare prima ciò che esso non è. Non è una traduzione o trasposizione televisiva del dramma shakespeariano, non è quindi una interpretazione in termini televisivi, e non perviene ad una ricreazione del testo shakespeariano con i modi propri della TV. Tutto il resto è l'*Amleto* trasmetto per televisione; teatro teletrasmesso, cioè quanto dire una cosa ibrida, senza senso, che non si può né assolvere, né condannare semplicemente perché non ha nome o sesso o età. E tutto ciò perché? Perché ci si è messi in testa di imitare la BBC che del teatro ha fatto un cardine dei propri programmi, senza tenere in nessun conto il giudizio di uomini qualificati come per es. John Grierson e Paul Rotha che a piú riprese si sono scagliati contro la TV-BBC accusandola di avere tradito la propria funzione naturale di interprete

del proprio tempo e di essere diventata invece una grande « livellatrice delle coscienze ». Ciò premesso, e notato come anche la scelta del regista televisivo, Claudio Fino, sia stata infelice perché il Fino ci sembra fra i registi televisivi uno dei meno preparati, passiamo a spendere due parole sul lavoro teatrale e sulla interpretazione di Gassman e degli altri attori. Fiumi di inchiostro sono stati consumati per elogiare la fatica del Gassman allorché essa apparve sui palcoscenici di tutta Italia. E che di vera fatica si tratti, lo si può facilmente ammettere allorché si pensi che Gassman durante buona parte del lavoro urla, strepita, piange, fa le boccacce, si batte il petto, misura lo spazio a sua disposizione a grandi passi. Il suo Amleto è quindi un latino al cento per cento, forse un tantino napoletano, completamente dominato dalla emotività, vigliacco anzi che no. Il Gassman non ha accettato la interpretazione da Olivier data al testo shakespeariano. Per lui Amleto è un vile e un debole che giustifica con le proprie elucubrazioni cerebrali la propria debolezza; per Olivier invece Amleto è un malato intellettuale che non sa passare all'azione perché nuovi pensieri, nuove prospettive e facce della verità si frappongono continuamente fra il pensiero e la sua traduzione pratica. Interessante a questo proposito è notare che Olivier ha spostato le scene soliloquio Amleto (« essere — non essere »??) — colloquio con Ofelia (« va in convento »...) in modo da far precedere quello da questo e Gassman invece ne ha rispettato l'ordine. Per cui Olivier che vuol darci dell'Amleto una figura sperduta nei meandri del pensiero giunge a dare al soliloquio una giustificazione emotiva e Gassman che vede Amleto in chiave sentimentale e passionale finisce per dare alla passione di Amleto un sostegno cerebrale e logico. Ad ogni modo dobbiamo riconoscere che il Gassman raggiunge dei momenti di rarissima verità psicologica e umana e si rivela grande attore. Egli è l'unico fra gli interpreti che abbia tenuto presente le esortazioni da Amleto date ai comici sull'arte della recitazione: « L'attore non deve gridare come se si trovasse su una piazza, ma essere conforme a natura e uniformare il gesto alla parola e la parola al gesto ».

Angelo D'Alessandro